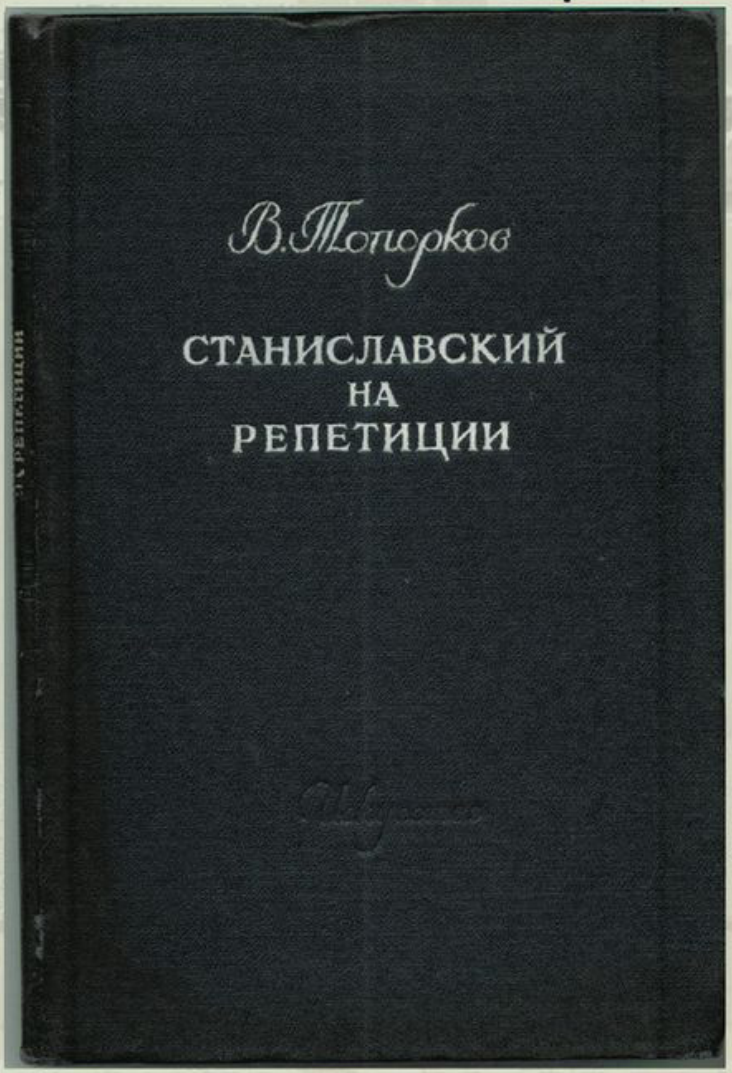
НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

МХТ

В.Топорков
СТАНИСЛАВСКИЙ НА РЕПЕТИЦИИ



Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: www.mxat.ru/library, и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:

YouTube: www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1

RuTube.ru: www.rutube.ru/feeds/theatre

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес editor@bookinfile.ru.

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция – Некоммерческое использование – Без производных произведений) 3.0 Непортированная. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. http://www.mxat.ru/contact-us/.

В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:
Руководители проекта *П.Фишер, И.Зельманов*
Арт-директор *И.Жарко*
Ведущий технолог *С.Куклин*
Цифровая вёрстка *В.Плоткин*
Графический дизайн *П.Бем*
Редактор, консультант *З.П.Удальцова*

© Издательство электронных книг «Bookinfile», электронное издание, 2012
© Издательство «Московский Художественный театр», 2012

eISBN 978-1-62056-974-0

Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке компании Japan Tobacco International.

This edition is the republication of the original copy, edited for the use in digital, and also in the printed form, published in the single copies on the conditions of Print-On-Demand (requirements of press in the single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints, noted in the original publication.

The publication is part of the scientifically-educational project "The Heritage of Art Theater. Electronic Library" - the project, timed to the 150-birthday anniversary of K. S. Stanislavsky. All components of this project are accessible for reading on internet on the site of the Chekov Moscow Art Theater at: www.mxat.ru/library, and in the digital formats epub and pdf, for reading in bookreaders, tablets, and computers.

Additional videos are available on two sites:

YouTube: www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1

RuTube.ru: www.rutube.ru/feeds/theatre

The ability of revising and correcting already published books is one of the advantages of electronic book publishing. Therefore, we will be grateful to the readers for their comments and suggestions, which can be sent to: editor@bookinfile.ru.

The text of the work is published by authorization of the copyright owner on use conditions by the third party in accordance with Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs license 3.0 Unported, http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.

Any permission outside of this license can be obtained at the publishing house of Moscow Art Theater: http://www.mxat.ru/contact-us/.

In the work of the creation of the electronic version of the book participated:
Leaders of the project: *P. Fisher, I. Zelmanov*
Art Director: *I. Zharko*
Chief of Technology: *S. Kuklin*
Digital Composition: *V. Plotkin*
Graphic Design: *P. Bem*
Editor, Consultant: *Z.P. Udaltsova*

© Publishing house of the electronic books "Bookinfile", electronic publication, 2012
© Publishing house "Moscow Art Theater", 2012

eISBN 978-1-62056-974-0

BOOK in FILE

Electronic publication is prepared with the financial support of Japan Tobacco International

JTI

В.Топорков

К.С.СТАНИСЛАВСКИЙ НА РЕПЕТИЦИИ

ВОСПОМИНАНИЯ

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
Москва
1950

Ответственный редактор
Вл. Прокофьев

«С актерами нельзя говорить сухим научным языком, да и я сам, не человек от науки и поэтому не смог бы взяться не за свое дело.

Моя задача говорить с актером его языком. Не философствовать об искусстве... а открывать в простой форме практически необходимые ему приемы психотехники, главным образом во внутренней области артистического переживания и перевоплощения».

К. С. Станиславский

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5
От автора. 15
Начало пути 17
Вступление в МХАТ и первая работа с К. С. Станиславским («Растратчики») 26

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

«Пролог» 67
«У губернатора» 76
«У Манилова». 84
«У Ноздрева» 89
«У Плюшкина» 97
«У Коробочки» 108
«Камеральная» 114
«Бал и ужин у губернатора» 119

«ТАРТЮФ»

Предварительная беседа и начало практической работы 127
О внешней характерности 174
Первый показ художественному руководству и осуществление спектакля «Тартюф». 178
Заключение 184

Фотовклейки. 193

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эту книгу написал один из выдающихся актеров наших дней — народный артист СССР Василий Осипович Топорков.

Придя в МХАТ из театра бывш. Корш, он путем долгого и упорного труда овладел системой Станиславского, новой артистической техникой, открывшей перед ним огромные творческие возможности. Встреча с К. С. Станиславским ознаменовала для В. О. Топоркова начало новой жизни в искусстве, заставила его пересмотреть свой творческий багаж, свои взгляды на искусство актера.

По сравнению с другими артистами МХАТ, творческая жизнь которых протекала в течение десятилетий в непосредственной близости с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, В. О. Топорков общался с Константином Сергеевичем сравнительно недолго, лишь в последнее десятилетие жизни Станиславского. Но именно то, что Топорков пришел в МХАТ, имея многолетний опыт работы в таких театрах, как театр Суворина и бывш. Корш, позволило ему, по контрасту, остро воспринять то принципиально новое, чему учил Станиславский, почувствовать и осознать различие между тем, что делалось в МХАТ, и тем, что имело место в других театрах. Познав на практике плодотворность системы, Топорков становится страстным пропагандистом учения Станиславского. В течение всех последних лет в своих многочисленных беседах с театральной молодежью, в своих выступлениях и статьях он делился творческим опытом, рассказывал о своей работе со Станиславским, пытаясь раскрыть и популяризировать сущность его театральной педагогики. В данной книге В. О. Топорков подводит итог этой своей деятельности.

Ценность воспоминаний В. О. Топоркова особенно велика потому, что они написаны живым свидетелем и непосредственным участником последних творческих исканий Станиславского.

Человек большой наблюдательности, острой и пытливой мысли, Топорков не только тщательно хранит в памяти и фиксирует высказывания и замечания своего учителя, сделанные на репетициях, не только ярко и точно реконструирует атмосферу и особенности репетиционного процесса, но глубоко и верно анализирует педагогические приемы Станиславского, раскрывая основы его учения. Воспоминания В. О. Топоркова представляют собой не мемуары актера, а важный документ для познания метода Станиславского, показывающий практику работы Константина Сергеевича с актером над созданием- образа. Поэтому книга Топоркова в значительной степени восполняет существующий пробел в наших знаниях о системе. Станиславский, написавший два тома «Работы актера над собой» в творческом процессе «переживания» и «воплощения», не успел завершить начатую им следующую часть своего многотомного труда о мастерстве актера, в которой он должен был осветить метод работы актера над ролью (имеются лишь отдельные, частично опубликованные фрагменты и подготовительные материалы к этому тому).

Сам Станиславский неоднократно указывал, что постигнуть его систему можно лишь через практику. В. О. Топорков в своих воспоминаниях раскрывает режиссерско-педагогические приемы и искания Станиславского в практической работе последних лет (1927— 1938), Описывая репетиции «Растратчиков», «Мертвых душ» и «Тартюфа», В. О. Топорков талантливо и увлекательно, сочетая живую непосредственность очевидца с пытливостью исследователя, показывает гениальную экспериментальную деятельность Станиславского. Эта книга является в настоящее время единственным источником, полно и всесторонне фиксирующим новые методы создания актерской техники, применявшиеся в «Мертвых душах» и особенно в работе над «Тартюфом», которую сам Станиславский рассматривал как свое творческое завещание.

Подобно К. С. Станиславскому, писавшему в «Моей жизни в искусстве» не о своих достижениях и успехах, а главным образом о своих исканиях и неудачах, В. О. Топорков, которого Станиславский считал одним из своих самых любимых актеров, рассказывает по преимуществу о своих ошибках, подробно анализируя их причины, оставляя в тени свои актерские победы. Один из самых популярных актеров Москвы, вступив в МХАТ, он мужественно отказался от привычного успеха у публики во имя овладения законами актерского творчества, которым учил его Станиславский. По его собственному признанию работа с Константином Сергеевичем над ролью Чичикова явилась «самым главным этапом» его артистической жизни. «Я прошел

трудный путь, — рассказывает В. О. Топорков, — перенес много страданий, потрясений, больших неудач, обманутых надежд, но ничто не поколебало моей веры в правильность пути, указываемого Станиславским», ибо великий режиссер вывел его наконец на ту дорогу, «в поисках которой так мучительно приходилось блуждать впотьмах», вооружил его законами органического творчества и открыл возможность к дальнейшему движению вперед.

Труднейшую роль Чичикова, которая не сразу удалась Топоркову, после ряда спектаклей он начал играть с подлинным проникновением в самую сущность гоголевского творчества, его стиля, его острого и сочного юмора. Образам Топоркова всегда свойственна страстность, внутренняя одержимость, захвачен- ность темой, тонкость психологического рисунка, предельная естественность и реалистичность и в то же время острая и отточенная сценическая выразительность. И Чичиков, и мольеров- ский Оргон, сыгранный им с истинным вдохновением и темпераментом, утверждавший новое сценическое прочтение Мольера и вызвавший всеобщую восторженную оценку, так же как и ряд других ролей Топоркова, могут быть причислены к высшим достижениям искусства Художественного театра. Своим актерским успехом Топорков во многом обязан режиссерско-педагогическому гению Станиславского. Система не создает талантов, но талантливый актер, вооруженный системой, открывает в себе новые источники творчества и получает возможность максимального раскрытия своего дарования.

Тем, кто бывал на репетициях Константина Сергеевича, памятна взволнованная атмосфера напряженных исканий и открытий, когда рушились общепринятые понятия и представления о знакомых вещах и перед актерами раскрывались совершенно новые творческие горизонты и задачи. «Этот необыкновенный человек имеет надо мной и власть необыкновенную... Он разбудил во мне художника... он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него и не развернулись бы предо мной», — писал о Станиславском в одном из своих писем В. И. Качалов в те годы, когда враги Художественного театра назойливо твердили о режиссерском деспотизме Станиславского и когда работа над системой только еще зарождалась. Эти замечательные качаловские слова невольно вспоминаются и при чтении воспоминаний В. О. Топоркова о его работе со Станиславским!.

Стремясь очистить актера от «ремесла» и подвести к творчеству, освободить индивидуальность актера от сковывающих ее «штампов» и театральных «условностей», мешающих ощутить себя на сцене живым человеком и зажить органической жизнью

образа, Станиславский был строг и неумолим в своих требованиях, решительно и настойчиво отвергая путь компромисса.

Он был максималистом в искусстве. По признанию актеров МХАТ «работать с ним было мучительно и радостно, но чаще мучительно, пока не поймешь того пути, по которому он увлекал, куда он манил для достижения намеченной цели». Он добивался всегда простого, ясного, логически-последовательного, органического поведения актера на сцене, полного слияния актера с образом. Но именно эти, казалось бы, такие простейшие задания оказывались в то же время трудно выполнимыми, так как требовали от актеров совершенной артистической техники, предельной правдивости, искренности и глубины реалистического воплощения.

В своем стремлении к благородной, художественной простоте, являющейся результатом высокого мастерства, артистического вкуса и сложнейшей техники, Станиславский всегда нетерпимо относился к проявлению всего фальшивого, искусственнотеатрального, что калечит актера, мешает ему, задерживает его творческий рост. Он проводил резкую грань между искусством и ремеслом, ненавидел дилетантизм, рутину, актерский наигрыш, самоуспокоенность. Он добивался глубокого и всестороннего раскрытия артистической индивидуальности и безжалостно уничтожал все то, что засоряет и губит талант, что составляет так называемое «проклятое ремесло актера», искоренить которое он так страстно стремился.

Верный заветам Щепкина, К. С. Станиславский требовал от актера постоянного самоусовершенствования, систематического и упорного труда в течение всей жизни. Работать со Станиславским, ищущим высших задач в искусстве, было делом нелегким, но те, кто прошел его суровую школу, кто, не боясь трудностей, выдержал, говоря словами Топоркова, эту «чистку огнем», те выходили творчески преображенными, закаленными, испытав высокую творческую радость. «Верьте мне, все то, что кажется Вам сейчас таким трудным, — в действительности пустяки. Имейте терпение вникнуть, подумать и понять эти пустяки. И вы познаете лучшие радости в жизни, которые доступны человеку в этом- мире», — писал К. С. Станиславский О. Л. Книппер-Чеховой, смущенной и взволнованной необычностью его нового метода, впервые применявшегося на репетициях «Месяца в деревне». «Молю Вас быть твердой и мужественной в той артистической борьбе, которую Вам! надо одолеть, — писал он ей далее, — не только ради Вашего таланта, который я всем сердцем люблю, но и ради всего нашего театра, который является смыслом всей моей жизни...» Так было и в первые годы применения системы, когда Станиславский требо

вал от актеров Художественного театра, имевших уже сложившиеся приемы игры, «переучиваться с азов», и в последние годы жизни Станиславского, о чем так взволнованно и правдиво рассказывает В. О. Топорков. «Помните, каждый большой взыскательный актер должен через определенный промежуток времени (через четыре—пять лет) итти учиться заново», — говорил Константин Сергеевич участникам экспериментальной работы над «Тартюфом», начатой им исключительно с педагогической целью, для усовершенствования актерской техники. «Необходимо повседневно следить за повышением своей культуры артиста, и через пять — шесть лет на полгода или даже более снова возвращаться к учебе», — настаивал Станиславский. И разве не показательно, что среди группы актеров МХАТ, пришедших к нему учиться более совершенным приемам артистической техники, наряду с М. Н. Кедровым, В. О. Топорковым, Л. М. Кореневой и другими артистами были старейшие прославленные мастера театра: О. Л. Книппер-Чехова и Л. М. Леонидов (принимавший участие в работе Студии им. Станиславского).

Станиславского, как и Немировичам-Данченко, всегда волновала мысль о будущем искусства Художественного театра, которое требовало постоянного и неуклонного обновления и совершенствования. Он считал, что искусство МХАТ, основанное «на воспроизведении и передаче живой органической жизни, не терпит застывших, хотя бы и прекрасных форм и традиций. Оно живое и, как все существующее, находится в непрерывном движении и развитии». Он не смотрел на систему, как на нечто раз и навсегда сложившееся и завершенное. Его теоретическая мысль не только- отражала и закрепляла его полную непрерывных исканий режиссерско-педагогическую деятельность, но в своем развитии обгоняла существующую практику театра, ставила перед театром новые задачи, как это было в спектаклях «Мертвые души» и «Тартюф».

В своей работе над «Тартюфом» К. С. Станиславский впервые последовательно применил новый метод работы актера над ролью и спектаклем, получивший наименование «метода физических действий». М. Н . Кедров, осуществивший постановку «Тартюфа» и в своей дальнейшей режиссерской работе в МХАТ развивающий «метод физических действий» и внедряющий его в художественную практику театра, утверждает, что «метод этот вносит большую конкретность в работу актера. Он основан на нераздельном единстве физической и психической жизни человека и построен на правильной организации физической линии жизни актера на сцене. Смысл его в том, чтобы через правильное совершение физических действий, через их логику проникнуть в самые сложные, самые глубокие чувства и пере

живания, которые актер должен вызвать в себе самом, чтобы создать данный сценический образ».

Книга В. О. Топоркова, в которой так подробно и наглядно описан весь процесс создания «Тартюфа», поможет пониманию и популяризации «метода физических действий», которому Станиславский придавал в последние годы такое решающее значение и разработкой которого занимался в Оперно-драматической студии его имени. На конкретных и ясных примерах Топорков показывает, что «физическое действие» в понимании Станиславского отнюдь не является простым физическим движением, а включает в себя и психологическую задачу, являясь, по существу, психофизическим действием. «Нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством, нет вымысла и воображения, в которых не было бы того или иного мыслимого действия; не должно быть на сцене и физического действия без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды...», — писал К. С. Станиславский, утверждавший, что «все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия» актера.

Поиски последовательных логических физических действий, приводящих актера к ощущению правды, которыми так длительно и упорно Станиславский занимался с актерами на репетициях, случайным и поверхностным наблюдателям могли бы показаться лишь упражнениями по технологии, не имеющими непосредственного отношения к работе над идейным раскрытием пьесы. Но для Станиславского вопросы идейные и вопросы технологические не существовали изолированно друг от друга, вне общих задач спектакля. Константин Сергеевич неоднократно и настойчиво подчеркивал совершенно исключительную, первенствующую роль в- творчестве идейного момента. Отрицая сухую рассудочность и надуманность творчества, Станиславский в первом томе «Работы актера над собой» четко указывает на необходимость сознательно поставленной сверхзадачи, найденной путем анализа произведения и раскрывающей заложенную в нем идею.

Станиславский требовал «сознательной сверхзадачи», идущей от интересной творческой мысли, и считал, что раскрытие идейного смысла, воплощенного сверхзадачей, должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль. «Первая забота артиста в том, чтобы не терять из виду сверхзадачи, — писал Станиславский. — Забыть о ней - значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для самого артиста, и для всего спектакля». Учение о сверхзадаче и сквозном действии Станиславский считал главнейшим моментом в своей системе.

В своих воспоминаниях В. О. Топорков ясно показывает, как Станиславский всегда стремился предельно вскрыть содержание каждой сцены, каждого эпизода. Он добивался от актеров единого, правдивого, логически последовательного, непрерывного действия, законченного, имеющего свою внутреннюю логику и развитие, насыщенного острейшими ритмами, четко выражающего идею, внутренний смысл сцены и центральную задачу, определяющую поведение каждого действующего лица.

В отличие от вульгаризаторов его учения, пытавшихся фетишизировать «метод физических действий» и другие его режиссерско- педагогические приемы, сам Станиславский видел в них не самоцель, а подсобное средство, помогающее актеру итти от простого к сложному, от простых физических действий к психологическим переживаниям, к созданию образа и к раскрытию идейного конфликта произведения.

Система Станиславского продолжает и развивает основные принципы русской эстетической мысли. В своих основных теоретических положениях Станиславский отталкивался от замечательных высказываний Пушкина, Гоголя и Щепкина о сценическом искусстве. Ему были дороги мысли Белинского о высоком общественно-воспитательном назначении театра, о самобытном характере русского реалистического искусства. Ему был близок завет Чернышевского — «прекрасное есть жизнь». Творческие идеи Горького и Чехова оплодотворяли его систему. Смелое новаторство и беспощадное отрицание обветшавших и мертвых канонов и традиций, задерживающих движение вперед, сочетаются в ней с глубоким и мудрым претворением подлинно великих традиций русской художественной культуры. С момента своего возникновения и в последующие годы система Станиславского формировалась в непримиримой борьбе со всеми враждебными реализму теориями театрального декаданса, с формализмом и эстетизмом, скрывавшимися под лженоваторскими и псевдореволюционными фразами. Но Станиславский под маской «революционности» сразу разгадал подлинную вредоносную космополитическую сущность этого «новаторства », его органическую чуждость реалистическим традициям русского искусства, его кровное родство с упадочной и тлетворной культурой буржуазного Запада. «Бывают ложные поиски и направления в искусстве, которые временно кажутся новым словом, которые ставят под угрозу основы высокого реалистического искусства, но они не в силах погубить его вовсе. Формализм— явление временное», — говорил Станиславский на репетициях.

Когда же формалистические влияния проникали порой и в самый Художественный театр, Станиславский со всей резкостью

и категоричностью пресекал их. В главе о «Мертвых душах» В. О. Топорков рассказывает, как решительно отверг Станиславский первоначальную редакцию этого спектакля, в которой режиссер В. Г. Сахновский пытался передать страшную социальную атмосферу гоголевской России через гротескную символику и фантастику, трактуя Гоголя как Гофмана. Станиславский начисто зачеркнул всю проделанную работу, признав ее ошибочной. Исключительный интерес представляет подробный рассказ Топоркова о том, как сам Станиславский, изгнав гротеск и гофманиану, шел к глубокому реалистическому раскрытию социального смысла великой гоголевской поэмы, какую сложную и топкую работу провел он с актерами, устраняя малейший намек на какие-либо формалистические выверты и трюкачество, как в результате его усилий родился один из самых законченных и совершенных спектаклей Художественного театра.

Станиславский звал к борьбе с формализмом. Он ненавидел его за идейную выхолощенность и духовную нищету, за то, что формализм губит искусство и калечит актеров, делая творчество их внешним, поверхностным и пустым, искажающим самую органическую природу поведения человека. Он твердо верил, что «сорняки будут уничтожены», и видел задачу МХАТ в том, чтобы не только сохранить для .народа реалистическое искусство, но и предельно совершенствовать его. Когда в разгар работы над «Мертвыми душами» он узнал о злополучной постановке «Гамлета» в театре им. Евг. Вахтангова, где режиссер извратил Шекспира, превратив философскую трагедию в пародию и фарс, и весело издевался над жирным Гамлетом, занятым борьбой за престол, а Офелию изобразил девицей легкого поведения, Станиславский был исполнен возмущения и горечи. В этот день, вспоминает В. О. Топорков, на занятиях он был придирчив к исполнителям, «предъявлял невыполнимо высокие требования, яростно нападая на малейший промах или проявления дурного вкуса. Он был временами жесток и несправедлив. Мы расплачивались за тех, кто надругался над гением Шекспира».

Система Станиславского — мощное оружие в борьбе за социалистическое искусство, в борьбе с формалистическими извращениями в театре. «Вокруг системы Станиславского часто возникают горячие споры, отдельные ее положения подвергаются различному толкованию. Это понятно, ибо в ней затронуты буквально все вопросы актерского творчества и мастерства. Для нас особенно драгоценен тот дух неустанного стремления вперед, все к новым и новым достижениям, какой питал гений Станиславского... Вот почему для нас система — это гениальное руководство к действию, а не догматическая сводка определенных

норм и правил», — писал в газете «Культура и жизнь» талантливый последователь и продолжатель творческих идей К. С. Станиславского М. Н. Кедров, стоящий во главе художественного руководства МХАТ.

Воспоминания В. О. Топоркова ярко воссоздают перед нами благородный, величественный образ Станиславского — гениального художника, учителя и борца, творческое наследие которого оплодотворяет наше советское искусство — передовое искусство мира. Книга Топоркова рассчитана не только на практических работников театра, не только на критиков и историков театра, но и на широкие круги читателей, интересующихся творчеством Станиславского, Художественным театром и вопросами сценического искусства.

Н. Чушкин

ОТ АВТОРА

Окончив двадцатилетним юношей в 1909 году Петербургское театральное училище, полный уверенности в себе, в своих силах, знаниях, технической подготовленности, я бодро зашагал по трудному актерскому пути и... на первых же шагах осекся.

Мой наивный детский сценический лепет сразу же утонул в стихии уверенного, громкозвучного профессионального мастерства моих коллег — актеров театра «Попечительства о народной трезвости», в труппу которого я вступил по окончании театральной школы. С тех пор пошел непрерывный ряд чередующихся надежд и огорчений, нередко доводивших меня до отчаяния, — явление, известное каждому посвятившему себя сцене.

Отсутствие точных знаний и теоретических основ в нашем искусстве, считающееся многими вполне естественным, свойственным природе театра явлением, немало способствует возникновению этих мучительных творческих кризисов.

К. С. Станиславский, осветив многие затемненные стороны творческого процесса, избавил нас от блужданий по неведомым тропам и указал наиболее надежный и верный путь к мастерству.

Я имел счастье работать под непосредственным его руководством.

Воспитывая актера, Станиславский не только оснащал его профессиональной техникой, но и всесторонне развивал духовно, направляя его на путь общественного служения искусству.

«Нужно любить не себя в искусстве, а искусство в себе», — говорил он.

И это искусство, вооруженное самой передовой артистической техникой, направленное к высокой цели воспитания народа в духе новых великих идей современности, всегда являлось идеалом К. С. Станиславского.

Огромный авторитет Станиславского, его исчерпывающие знания творческой природы актера давали ему право на смелые эксперименты в работе с актерами. Высокие требования, предъявляемые им к актеру, вели в конечном итоге к более легкому преодолению трудностей и к более простым, ясным решениям задачи воплощения сценического образа.

Чтя память великого учителя сцены, считая себя неоплатным должником его, я поставил своей целью пропаганду его идей.

Беседуя с нашей театральной молодежью об актерской технике, я каждый раз ощущал обостренный интерес ее ко всему, что идет от Станиславского. Это натолкнуло меня на мысль написать воспоминания о последних творческих встречах с гениальным мастером, рассказать о найденных им новых путях создания спектакля и роли и тем самым облегчить нашей пытливой молодежи путь к познанию метода Станиславского.

НАЧАЛО ПУТИ

В своей жизни я прошел две школы актерского искусства: первая — это Петербургское императорское театральное училище при Александринском театре (1906— 1909) и вторая — практическая работа с К. С. Станиславским в М Х А Т (1927— 1938).

Оглядываясь назад, к временам моей первой учебы, и сравнивая ее со школой Станиславского, я все более и более прихожу к убеждению, что окончание образцовой петербургской школы, при всех ее достоинствах для своего времени, все же было для меня больше фактом официальным, юридическим, дающим в руки документ об образовании, тогда как занятия с К. С. Станиславским действительно открывали возможности познания основ нашего искусства.

В связи с этим небезынтересно вспомнить о положении дел в театральных школах до того, как создалась К. С. Станиславским его система. Для меня не столь трудно сделать такой экскурс, так как я, как сказано выше, сам обучался театральному мастерству в «дореформенной» школе в те времена, когда Константин Сергеевич еще только начинал свои первые опыты нахождения теоретической основы актерского творчества и когда он не имел еще в этой области такого авторитета, особенно у нас в Петербурге.

Наиболее авторитетным педагогом Императорской театральной школы в Петербурге был знаменитый артист Александринского театра В. Н. Давыдов. Это был седовласый патриарх школы, ее непререкаемый авторитет. Попасть в число его учеников считалось большим счастьем. Ученики его обожали, беспрекословно ему повиновались. На уроках была образцовая дисциплина. Мне несколько раз приходилось не только присутствовать на них в качестве зрителя, но и репетировать пьесу с учениками Давыдова. Тогда это на меня производило громад

ное впечатление, да и в самом деле уроки Давыдова были по-своему чрезвычайно интересны.

Придя в репетиционный зал, этот почтенный артист собирал вокруг себя молодежь, вел увлекательные беседы о театре, о великих русских актерах, рассказывал о выдающемся итальянском трагике Томазо Сальвини, которого ценил и очень искусно изображал. Затем он переходил к пьесе, которую нужно было репетировать, говорил каждому исполнителю о том, что ему не удается, что удается, говорил о пьесе, о каждой роли в отдельности. Все было очень убедительно, ясно, понятно. Ученики рвутся на сцену, начинают репетировать и тут же убеждаются, что то, что раньше казалось им таким простым, ясным и легко достижимым, оказывается вовсе недостижимым. Их слабенькая техника не в состоянии была осилить и сотой доли того, о чем так ярко рассказывал их любимый педагог, и чем ярче был его рассказ, тем беспомощнее и ничтожнее они казались себе. Со сцены веет скукой, серостью, безнадежностью. Великий мастер либо засыпает под монотонную читку своих учеников, играющих веселую комедию, либо вспыхизает негодованием и разносит каждого исполнителя, убийственно карикатурно изображая его игру. Потом молодо, несмотря на свои преклонные годы и тучность, взбегал на подмостки, гениально играл за всех и, довольный, под аплодисменты своих птенцов спускался со сцены, усаживался в кресло, весело приговаривая: «Я это, или Чорт Иванович Обрывкин»[1].

Успокоенный собственным успехом, он приходил в прекрасное настроение, заканчивал урок веселыми рассказами и показом фокусов, которые делал замечательно. Он предлагал своим ученикам изучить искусство фокуса: «Актер должен уметь делать все: играть на сцене, петь, плясать и фокусы показывать».

Обаяние личности великого артиста, его проникновенные, убедительные высказывания, демонстрация собственного мастерства, отеческая забота об учениках, простиравшаяся за стены школы, — все вместе взятое не могло не иметь громадного влияния на будущих молодых актеров, на развитие их природных способностей. Великие щепкинские традиции реалистического искусства, так пышно расцветшие в те времена на театре и представленные целой плеядой выдающихся артистов образцовых театров Москвы и Петербурга, любовно насаждались в тогдашней театральной школе, особенно таким педагогом, как В. Н. Давыдов. Его воспитанники под благотворным влиянием учителя приобретали артистический облик, выгодно отличавшийся от обычного типа провинциальных актеров-самоучек.

1 Любимое выражение Давыдова.

Другие педагоги того времени имели свои индивидуальные особенности, свою сноровку в обучении и воспитании молодых актеров, но всем им было свойственно одно общее качество: отсутствие твердой теоретической базы и стройной педагогической системы воспитания. Все то, что выдавалось тогда за систему, блуждало еще вокруг да около того, что впоследствии конкретизировалось в практике К. С. Станиславского.

Ученики этих школ, усваивая некоторые теоретические положения об искусстве и проникаясь творческим духом своих учителей, все же не получали от школы необходимых навыков и знаний з области актерской техники, которые способствовали бы развитию их таланта и предохраняли от ремесленничества.

Но я учился в Петербурге и знал только тамошних педагогов.

Может быть, в Москве дело обстояло иначе? Я в Москве не был, не присутствовал на уроках выдающихся московских педагогов А. П. Ленского, М. П. Садовского и др. Но то, что мне приходилось слышать от их учеников, относящихся к ним с уважением, показывало, что и тут дело обстояло приблизительно так же.

Бесспорно, Ленский и Давыдов воспитали целый ряд актеров, которыми мы вправе гордиться. Это и не могло быть иначе. Однако дальнейшее развитие нашего искусства потребовало в свою очередь и дальнейшего усовершенствования педагогической системы работы с актером. Станиславскому удалось раскрыть многое из тех «секретов» артистической техники, которыми владели наши великие артисты, но еще не умели достаточно внятно рассказать о них своим ученикам, хотя и стремились к этому всей душой.

Ст. Яковлев, артист Александринского театра, по классу которого я кончил театральную школу, несколько отличался от своих коллег. Окончив в свое время театральную школу по классу Давыдова, он переехал в Москву и занимался у А. Ф. Федотова. Возвратившись в Петербург, он привез новые по тому времени идеи преподавания драматического искусства, которые в какой-то степени определили его будущее развитие.

По сравнению с Давыдовым метод преподавания Ст. Яковлева был более прогрессивен, и на его уроках была несколько иная атмосфера, в чем мне пришлось убедиться, работая параллельно в давыдовском классе. Кроме того, был период, когда по болезни Ст. Яковлева Давыдов проводил занятия в классе своего бывшего ученика, и мы, молодежь, несмотря на все уважение и преклонение перед великим артистом, все же несколько критически относились к его старому методу.

В чем же выражалась эта относительная прогрессивность педагогического метода Ст. Яковлева? В те времена процветало

искусство декламации и даже мелодекламации, и в школе отдавали этому дань. В первой половине учебного года на первом курсе вместо основного специального предмета учеников обучали «чтецкому» искусству, которое не имело прямого отношения к искусству действующего на сцене актера. В этом тогда мало разбирались, и три четверти года затрачивались на занятие бесполезное и даже в какой-то степени вредное для нашего искусства. Очень часто бывало так, что преуспевающий на первом курсе ученик-декламатор, как только переходил к собственно драматическому искусству, оказывался или мало, или вовсе неспособным к нему.

Так вот уже в эти занятия первого курса Ст. Яковлев внес весьма существенное изменение, дав им более целесообразное и правильное направление. На первом же уроке он определил нам разницу между чтецким и актерским искусством. Декламацией он сам никогда не занимался и не собирался нам ее преподавать, а чтение литературных отрывков мыслил в особом плане, как подготовку к будущему актерскому мастерству, или, говоря более современным языком, для упражнения в словесном действии. Я не буду сейчас уточнять это понятие, так как ниже нам придется с этим много раз встречаться. И пока занятия Ст. Яковлева шли по этому руслу, все было благополучно и ученики получали правильное развитие и делали верные первые шаги. Но, позанявшись некоторое время чтением отрывков, Ст. Яковлев вдруг прекращал этот столь нужный и полезный тренинг, который необходимо было развивать и продолжать с учениками до самого окончания школы, и становился на совершенно ложный путь педагогики.

Будучи актером стихийного темперамента, глубоких переживаний (а таким он только и мыслил наше искусство), он, подходя в своих занятиях к вопросам эмоциональности, был особенно требователен к ученикам. Но то, что легко давалось высокоталантливому Ст. Яковлеву, не так-то просто было для его учеников. Ему никогда не приходилось, очевидно, задумываться, откуда у него льется темперамент, как наполняются чувствами созданные им образы, он не нуждался в «шесте для прыжка»: ему стоило только захотеть этого, и все было в порядке. Другое дело двадцать его учеников, имеющих каждый свою индивидуальность, свой особый темперамент, склад, навыки. Ст. Яковлев не знал еще тех сложных обходных путей к пробуждению в актере подлинных чувств, подлинного живого органического темперамента, не знал тех «калиток», через которые наиболее верно- можно притти к желанной цели и которые впоследствии нашел Станиславский.

Ст. Яковлев сворачивал с верного пути, на котором стоял

первое полугодие занятии, и становился на запретный путь насилия над чувством. Покончив с литературными отрывками, носящими описательный характер, Ст. Яковлев давал своим ученикам особые эмоционально насыщенные произведения или монологи, как, например, «На смерть поэта» Лермонтова, заключительный монолог Чацкого, монолог Дмитрия Самозванца или еще что-нибудь в этом роде, причем вся его педагогика сводилась тут к требованию наполненности чтения большим темпераментом, большими чувствами. Если желаемого не получалось, то это было, по его выражению, «трень-брень». Никакой реальной помощи в этом он нам не давал и никаких объяснений не принимал.

— Степан Иванович, я сегодня совсем не в настроении.

Я не могу вызвать в себе никаких чувств...

— Это меня не касается, — отвечал он.— Чувства должны быть... Читайте это стихотворение, заливаясь слезами.

— Но у меня их нет! — Возьмите напрокат у Волкова-Семенова. (Так называлась театральная библиотека, дававшая напрокат пьесы.)

У Ст. Яковлева не было сомнений в том, что у актера прежде всего должен быть темперамент, должны быть чувства, а если их нет в данный момент, то они должны появиться от того, что актер постарается себя накачать ими, повторяя снова и снова неудавшийся монолог, сцену или стихотворение. Он даже применял особый вид воздействия на актера — подбадривающее топанье ногой по полу во время репетиции, чтобы не прерывать исполнения, в то время как было бы правильнее остановить актера, «рвущего в клочки страсть», успокоить и повести его по линии мысли, видений и других элементов сценической техники, которыми пользовался в своей работе Станиславский для раскрытия в ученике живых, подлинных чувств.

Идя по пути, указанному Ст. Яковлевым, ученики доверчиво коллективно и в одиночку упражнялись в развитии своего темперамента, выкрикивали в неистовстве на все лады ходовые героические фразы: «Ты мне свидетель, всемогущий боже!» — «Он здесь, притворщица!» — «Нет! Этого уж слишком мног о ! »— «Ты лжешь, раввин!» и т. п. Произнося эти и другие фразы, молодые ученики, увы, видели своим «внутренним оком» не образы, заключенные в этих фразах, а вдохновенно топочущего ногами своего кумира Степана Ивановича.

Одну из своих самых любимых учениц, обладавшую великолепными данными для героических ролей, в течение всех трех лет учебы на каждом уроке Ст. Яковлев заставлял читать монолог Жанны дАрк, стараясь пробудить в ней героический

темперамент. Но ни блестящие рассказы о том, как играла эту роль Ермолова, как она произносила этот монолог, ни усиленные, бесконечные притопывания по полу не помогали. Темперамент молодой актрисы так и не раскрылся, а если иногда и были вспышки его, то они являлись не в результате метода О . Яковлева, а вопреки ему, и закрепить раз вспыхнувшее чувство было невозможно, оно так же неожиданно уходило, как и появлялось. Для этого нужно было знать некоторые пути, наиболее верно подводящие нас к подлинному чувству. Их-то, к сожалению, Ст. Яковлев не знал.

Перейдя к занятиям на сцене, то-есть к работе над спектаклями, Ст. Яковлев снова блуждал между верными и ложными педагогическими приемами. Из педагогических соображений он отказался от приема непосредственного показа того, как нужно играть ту или иную роль или сцену. И этот правильный принцип он неуклонно проводил в жизнь. За вое три года учебы он ни разу не вышел на подмостки для наглядного показа ученикам, как то часто делал его учитель Давыдов. И еще он, правда, несколько смутно, но все же понимал значение простых физических действий на сцене и обращал наше внимание на них, но сам никак еще не мог учуять здесь зародыш блудущего метода.

«Раз вы изображаете реальную жизнь, то все, что вы делаете на сцене — пьете ли чай, чистите ли картофель и прочее, прочее, — должно соответствовать полному реализму», — говорил он.

Нельзя также упрекнуть Ст. Яковлева в том, что он тянул учеников прямо к результату, к изображению внешнего образа, уводя их от того верного пути, которому учил К. С. Станиславский: итти прежде всего от своей человеческой природы, от своих чувств и свойственного тебе проявления их в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Все это было так, но... все это аннулировалось другими параллельно делаемыми неверными педагогическими приемами. Ст. Яковлев, говоря о верных вещах, перечисленных выше, и применяя их до некоторой степени на практике, тут же противоречил себе, допуская в работе, например, излишний практицизм:

«Я готовлю из вас актеров... большинству из вас придется ехать работать в провинции. Там вы будете готовить роль с двух-трех репетиций. Надо быть к этому готовым. Поэтому практика прежде всего. Мы будем готовить в школе новый спектакль в две недели. Когда вы окончите школу, у вас будет репертуар и навык».

Навык к чему? К ремеслу. Но в какой-то степени Ст. Яков

лев был прав. Положение провинциального театра было таково, что там требовались актеры с большим репертуаром, умеющие быстро работать, быстро применяться ко всяким условиям. А многим ли счастливцам, окончившим школу, удается устроиться в образцовом столичном театре? Курс обучения актерскому мастерству был рассчитан на три года, и это считалось вполне достаточным для подготовки молодого актера. Все надежды на дальнейшее совершенствование актера возлагались на практическую работу в профессиональном театре. Такой взгляд был обусловлен сравнительно ограниченными познаниями в области актерской техники.

Но, говоря о недостатках старой театральной педагогики, я отнюдь не хочу умалить ни того большого значения, какое все же имела тогдашняя театральная школа для роста нашей сценической культуры, ни тем более опорочить ее педагогов, крупнейших артистов русского театра. И величайший артист В. Н. Давыдов, и Ю. М. Юрьев, и А. П. Петровский, и Ю. Э. Озаров- ский, и А. А. Санин, и, наконец, мой учитель С. И. Яковлев — каждый по-своему делали великое дело воспитания актера.

Все они признавали театральную школу, любили ее, отдавали ей свои силы без всяких корыстных побуждений, не встречая при этом особого сочувствия со стороны основной массы актеров того времени, считавшей школу явлением отрицательным. Я только умышленно заостряю внимание на несовершенстве той педагогической системы с позиций наших теперешних знаний, чтобы точнее определить тот поистине гигантский скачок, который был сделан гением Станиславского, опиравшегося в своих исканиях на богатый опыт лучших представителей русского реалистического театрального искусства.

Режиссура того времени также еще только начинала свои робкие попытки перейти от простого администрирования к творчеству.

Ю. М. Юрьев описывает в своих воспоминаниях случай, когда, репетируя в Александринском театре пьесу «Горячее сердце» Островского, В. Н. Давыдов позволил себе нарушить репетиционные традиции, прервав общий ход репетиции и начав работать над сценой, в которой был занят один из его учеников. Сцена не выходила, и Давыдов, пытаясь добиться нужных результатов, снова и снова просил повторить эту сцену, чем вызвал ропот возмущения среди исполнителей. «Здесь не школа», — заявили они ему. И это по отношению к артисту, пользовавшемуся в труппе большим авторитетом, являвшемуся гордостью русской сцены! Что же мог делать обыкновенный режиссер, находящийся среди такого сонма великих?

И вот в это время начинают ходить слухи о «чудачествах»

режиссера Станиславского в Художественном театре. Слухи эти были очень разноречивы и неясны: то говорили, что Станиславский превращает артистов в марионеток, выполняющих точно его деспотическую волю, или в дрессированных обезьян, делающих все по указанию дрессировщика, то, наоборот, что он, репетируя, иногда требует от актера на репетициях импровизации, не указывая ему ни точных мизансцен, ни всего того, что является привычным в установившейся технике ведения репетиций. То вдруг дошел «невероятный» слух, что Станиславский, работая с актером И. М. Ураловым над ролью городничего з «Ревизоре», репетировал с ним сцену «Городничий на базаре», которой нет ни в пьесе, ни в одном черновике автора.

Актеры Художественного театра, изредка появлявшиеся в обществе актеров других театров, уже в те времена щеголяли своим особым вкусом, особым пониманием искусства, знанием каких-то особых таинственных рабочих терминов, особых подходов в работе над ролью. Как все слишком смелое по новизне, ломающее старые театральные традиции, «чудачества» Станиславского вызывали резкий отпор со стороны корифеев Александринского театра.

Вспоминается интересный эпизод. Уралов перешел из Х у дожественного театра в Петербург, в Александринский театр. И так как в Москве он играл городничего в «Ревизоре», то и в Александринском театре ему дали дублировать эту роль с Давыдовым. Однажды в перерыве репетиции Уралов почтительно обратился к Давыдову по творческому вопросу, и между ними произошел следующий диалог.

— Скажите, Владимир Николаевич, «с чем» вы входите к чиновникам в первой сцене в «Ревизоре»? — То-есть как это «с чем »?— как бы не понимая, переспросил Давыдов.

— Ну, с каким самочувствием, с каким намерением... Вот у нас трактовалось, что он... (идут длинные объяснения разных задач, предлагаемых обстоятельств и т. д. и т. д.).

Давыдов некоторое время настороженно слушает, сдерживая свой гнев и презрение, а затем прерывает Уралова полной сарказма сентенцией:

— Не знаю, с чем там выходят у вас в Художественном театре, а я выхожу с тем, что я выхожу на императорскую сцену играть Гоголя, и выхожу я, Владимир Николаевич Давыдов, а не Чорт Иванович Обрывкин!

И, отвернувшись, он дал понять, что разговор окончен.

Конечно, это было сказано им в запальчивости и раздражении против умников, которые хотят быть умнее прославленного мастера Давыдова, имеющего заслуженную репутацию не толь

ко таланта, но и артиста, умеющего мыслить, анализировать роль и тонко разбираться в искусстве, создавать великолепные, законченные образы. И в самом деле, в его выходе в первой сцене «Ревизора» вы не ощутите и тени той задачи самовольства, о которой он сказал Уралову. Напротив, выход городничего — Давыдова поражает своей тонкой, предельно выразительной логикой поведения встревоженного, озабоченного служебными неприятностями чиновника. Надо только раз посмотреть, чтобы точно сказать, «с ч е м» выходит городничий. Но какими путями приходит к таким блестящим результатам великий артист, для нас остается секретом. Вот на эти секреты и было в свое время обращено пытливое око будущего реформатора сцены К. С. Станиславского.

Слухи о работе Станиславского в Московском Х удожественном театре, долетевшие в Петербург, интересовали меня на первых порах, как и других, лишь со стороны их необычности или даже курьезности. Но, вдумываясь в дальнейшем и более тщательно анализируя выдвигаемые им положения, я почувствовал, что во всем этом кроется, несомненно, какое-то зерно истины. Гастрольные спектакли Художественного театра в Петербурге, которые мне пришлось впервые увидеть, особенно «Вишневый сад» (он шел одновременно и в Александрин- ском театре), окончательно убедили меня в этом. Я был покорен замечательным искусством, так ярко подчеркнувшим устарелость многих традиций прежнего моего кумира — Алек- сандринского театра. Собранные в единый мощный кулак в спектакле «Вишневый сад» наилучшие представители казенной сцены (Давыдов, Далматов, Варламов, Мичурина, Ст. Яковлев) не могли противостоять стройному ансамблю своих московских коллег, не блиставшему столь прославленными именами, но руководимому единой волей режиссера-новатора.

Этот спектакль решил мою судьбу. Все мои помыслы устремились к новому театру, к новому искусству. Я стал искать возможности сближения с К. С. Станиславским. Моя мечта осуществилась лишь через, двадцать лет. Этот длинный срок не прошел для меня бесплодно. Я много работал как в столичных, так и в провинциальных театрах, сыграл много ролей, приобрел опыт, имел успех, особенно в самый последний период, в театре бывш. Корш, перед поступлением в М ХАТ, многому научился, встречаясь с талантливыми, опытными актерами и режиссерами. Это могло бы послужить материалом для воспоминаний, но я оставлю их и перехожу к теме настоящей книги.

ВСТУПЛЕНИЕ В МХАТ И ПЕРВАЯ РАБОТА С К. С. СТАНИСЛАВСКИМ («РАСТРАТЧИКИ»)

Воспитание актера в духе передовой мхатовской техники требовало длительного и упорного труда, а также всемерного ограждения воспитываемого актера от вредных влияний извне, и потому в практике Художественного театра так редки были случаи приглашения актеров «со стороны». Актеры, по выражению Константина Сергеевича, должны «выращиваться» внутри театра. Приглашение меня в Художественный театр было тем редким исключением, которое иногда допускалось руководителями театра в силу разных обстоятельств.

Как мною уже сказано, я пришел в коллектив МХАТ, имея за спиной почти двадцатилетний стаж актерской работы. До этого времени Станиславский ни разу не видел меня ни на сцене, ни в жизни и решился на приглашение меня в театр исключительно по настойчивой рекомендации лиц, которые в те времена совместно с ним руководили театром и которым он не имел основания не доверять. Но все же окончательное решение этого вопроса сильно затянулось, так как прием в Художественный театр актера Константин Сергеевич считал чрезвычайно важным вопросом.

Первые вести о предстоящем приглашении меня в МХАТ я получил приблизительно за два года до фактического вступления в него. Станиславский исследовал этот вопрос со всех сторон, наводил справки в разных местах и у разных лиц обо всем, что касается меня не только как актера, но и как человека, семьянина, общественника и т. п. И наконец, когда состоялась наша первая встреча с ним в театральном кабинете, где мы оба так волновались, что в замешательстве сели на один стул, я почувствовал на себе его пронизывающий взгляд, взгляд коллекционера, приобретающего новый экспонат для своей коллекции и боящегося ошибиться в выборе.

Вопросы освоения и внедрения новой актерской техники настолько волновали Станиславского, что начинали превалировать над всем остальным в театре, особенно в последние годы его жизни. Поэтому встреча с актером из другого театра и попытка перевоспитать его в своем духе, очевидно, представляли для него особый интерес. Со своей стороны, и я, мечтавший все время о встрече с великим мастером, готов был жадно впитывать непосредственно из первых рук все то, о чем так много приходилось слышать нового, чудесного, но еще мало понятного об актерском искусстве, что передавалось из уст в уста в театральных кругах. При этих обстоятельствах мне и пришлось вступить в соприкосновение с Константином Сергеевичем в работе, развивавшейся далее в неослабеваемом интересе друг к другу учителя и ученика.

После первой нашей встречи, о которой ничего не могу рассказать более, состоялась моя вторая встреча с Константином Сергеевичем в Леонтьевском переулке, в его домашнем кабинете, то-есть в том самом месте, где пришлось потом пережить так много волнений, радостей, страха, отчаяния и надежд мне и каждому актеру, переступавшему его порог.

Эта моя вторая встреча длилась довольно долго — часа три-четыре — и протекала в обстановке домашнего уюта, который, видимо, тщательно и обдуманно был подготовлен специально для встречи и беседы со мной: накрытый скатертью стол был уставлен вазами с орехами, сластями, фруктами, которыми угощал меня Константин Сергеевич. Разговор вертелся, конечно, вокруг театральных тем. Он тщательно выспрашивал меня о моих вкусах. Какая роль из сыгранных мной больше всего мне нравилась и почему? Что бы я хотел играть? Что больше всего мне нравится из того, что идет в МХАТ или в других театрах? Словом, целый ряд тех вопросов, которые в настоящее время по его примеру задает каждый руководитель, принимая в труппу нового актера. Но тогда это было ново, и на меня произвели большое впечатление и самые вопросы, и их громадное количество, и та тщательность, с которой Константин Сергеевич добивался от меня исчерпывающих ответов. Он с особым вниманием выслушивал их, делал поправки и давал наставления там, где мои понятия приходили в противоречие с его.

Беседа была чрезвычайно занимательна и поучительна. Но, к сожалению, моя большая взволнованность этим свиданием помешала мне сразу же после беседы в подробностях записать ее, а сейчас, по прошествии стольких лет, трудно что-либо восстановить, не погрешив против истины. Поэтому я опускаю ее. Скажу только, что все, что мне пришлось увидеть за этот ви

зит в поведении Константина Сергеевича, меня чрезвычайно поразило. Поражала прежде всего его предельная заинтересован- ность всем тем, что касалось театра. В этом деле для него не существовало мелочей, не стоящих внимания. Я ясно ощущал его интенсивную реакцию на каждый мой ответ, каждую мою фразу, хотя он тщательно старался скрыть все и придать нашей беседе нейтральный характер обычной дружеской болтовни. Это ему не всегда удавалось. Когда я начал хвалить одну из московских постановок, пользующуюся успехом у публики (я знал, что Константин Сергеевич видел ее), я вдруг увидел такой ужас в его глазах, что принужден был остановиться, не окончив фразы. 1 олько по прошествии многих лет я понял, как это было невпопад.

Станиславский обрушился на этот театр, на режиссера, то гневно, то саркастически разоблачая порочность самого принципа решения этого спектакля, и наконец неожиданно изобразил все существо постановки единым каким-то чрезвычайно выразительным приемом. Я невольно рассмеялся и тем, кажется, несколько успокоил его.

Между нами снова установилась спокойная, занимательная беседа. Константин Сергеевич задал мне какой-то вопрос. Я не успел ответить, как его попросили к телефону. Он извинился и, не выслушав моего ответа, направился к телефону, находившемуся где-то поблизости. Звонили из театра. Я довольно ясно слышал весь этот телефонный разговор. Он касался какого-то совершенно второстепенного вопроса театральной жизни, но Станиславский со всей страстностью в течение часа по крайней мере старался добиться принципиального решения его, не довольствуясь тем, что собеседник с ним согласился. Он пытался вселить в него определенные принципы решения такого рода вопросов на будущее. Константин Сергеевич был так взволнован этим разговором, что, сев за стол, некоторое время смотрел на меня злыми глазами, принимая меня за своего телефонного собеседника, и когда я робко попытался ответить ему на заданный час тому назад вопрос, он, не дослэ^шав фразы, грозно рявкнул: «Ничего подобного!!!», потом спохватился» постепенно отошел, и беседа наша продолжалась. Я несколько раз, боясь злоупотребить его вниманием, пытался откланяться, но он все удерживал. Наконец все же беседа пришла к концу. Провожая меня из кабинета по коридору до выходной двери, Константин Сергеевич был чрезвычайно внимателен и ласков со мной.

Отношение ко мне Станиславского во время моего визита, его глубокие, проникновенные мысли об искусстве, его беспредельная преданность театру произвели на меня впечатление, ко

торое мне трудно было бы сейчас определить, но, во всяком случае, оно было единственным по силе за всю мою театральную жизнь. Созданная им творческая атмосфера в театре, весь характер и режим работы, взаимоотношения между работника- ми театра, которые я увидел впервые, еще больше усилили это впечатление, и я вдруг, как никогда раньше, почувствовал всю важность события, происшедшего в моей жизни. Я понял, что стою на пороге чего-то нового, неизвестного, волнующего, что совершился не переход из театра в театр, а нечто значительно большее.

Мое вступление в творческую жизнь театра началось с удачи. Готовили к показу Станиславскому начерно срепетированную пьесу «Растратчики» В. Катаева. До показа спектакля оставалось несколько дней, а в пьесе еще нехватало исполнителя на одну эпизодическую роль. Режиссер спектакля Судаков предложил ее мне. Роль характерная, комическая, то, что ее нужно было приготовить в две-три репетиции, меня не смущало: я к этому привык. Мое выступление в этой роли перед Станиславским было настолько удачным, что он решил дать мне в этой пьесе одну из главных ролей — кассира Ванечки, которую до этого репетировал Хмелев, а ему передать мою роль. Это было большим показателем признания меня Станиславским. Я был на седьмом небе. Дальше все пойдет так же легко, просто, думал я, и боязнь трудностей мхатовского искусства — не более как миф, созданный моим воображением. И вот осенью после летнего перерыва снова начались репетиции «Растратчиков ». Я — уже в роли кассира Ванечки.

Пьеса, переделанная из повести, драматически рыхлая, напоминает обозрение: бухгалтер Филипп Степанович и кассир Ванечка случайно растратили небольшую сумму денег и дальше, по пословице «коготок увяз...», вовлеклись в новые преступления и приключения. Растратив всю сумму находившихся при них денег, они принуждены вернуться домой и заявить о своем преступлении в уголовный розыск. По ходу пьесы оба растратчика попадают в очень острые драматические и комические положения, дающие благодарный материал для актерской игры.

По старой терминологии, роль Ванечки — роль «простаках, амплуа, на которое меня прочили еще в театральной школе. Я с большим азартом принялся за работу. Но это не та эпизодическая роль, которую я самостоятельно сделал и в которой столь удачно дебютировал. Роль Ванечки проходит через всю пьесу, связана со многими персонажами произведения и должна быть вплетена в ансамбль и в общий стиль всего спектакля.

Настал момент трудностей. Никто не скажет, что, играя в театре Корша, я по своему стилю был далек от МХАТ. На

против, моя близость к стилю МХАТ и послужила поводом для приглашения меня в этот театр. И все же, когда понадобилось как следует спеться с режиссером и с исполнителями, возникли, естественно, некоторые трудности и шероховатости. С моей стороны была даже попытка возвратить роль. Но в конце концов все как будто наладилось, пьеса опять была подготовлена к показу Станиславскому, и наступил самый день показа.

Просмотр работы проходил не на сцене, а в фойе театра. Это было для меня новостью: почти перед самым носом сидят зрители, и какие! Актеры-исполнители в приблизительных декорационных выгородках проигрывают сцену за сценой. Исполнение носит несколько эскизный характер. Это больше показ рисунка роли, чем исполнение ее. Для меня это непривычно, но все же я, преодолевая все затруднения, довольно успешно заканчиваю и этот свой дебют. Константин Сергеевич одобрил мое исполнение и вообще остался доволен результатами показа. Я полагал, что вопрос выпуска спектакля — вопрос ближайшего времени, и уж во всяком случае я мог быть спокоен, что главные трудности преодолены и путь к мхатовской рампе, к мхатовскому зрителю расчищен. Осталось только навести блеск. Ну, а он явится от соприкосновения со зрителем. Как я ошибся в моих расчетах! С этого момента вступает в работу Станиславский, начинается самая серьезная и упорная работа, а все, что было до сих пор, — не более, как черновая подготовка к ней.

Работа Станиславского над этой пьесой была чрезвычайно напряженная, нервная. Спектакль явно не удавался. Актерам приходилось туго. Даже видавшие виды мхатовцы покряхтывали, а для новичка, на которого еще обращено сугубое внимание, каждая репетиция была своего рода голгофой. Но все это искупалось тем, что мне впервые пришлось увидеть, теми чудесами, которые творились на моих глазах и о которых я прежде не имел понятия. С каждой репетиции я уходил и обогащенным и обескураженным. Новые сценические термины, новый, совершенно непривычный метод работы сбивали меня с толку, сковывали, и я, опытный актер, чувствовал себя коровой на льду. Куда все девалось?

Первые репетиции с К. С. Станиславским происходили в так называемом зале К. О. — сокращенное название «Комическая опера». Этот зал был отведен когда-то для репетиций «Дочери Анго» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко. Название это сохранилось до настоящего времени. Репетиции происходили «за столом» — никаких мизансцен. Константин Сергеевич вел с нами разговор, пробовал некоторые сцены слегка

репетировать, задавал вопросы, давал объяснения. Кстати, репетиция «за столом» — мхатовское нововведение, несколько раз подвергавшееся пересмотру Станиславским, никогда, однако, не отрицавшим необходимости и полезности застольных репетиций вообще.

В старом театре как в провинции, так и в столице за столом происходила только первая читка пьесы по ролям, где сверяли текст, делали вымарки и т. д. Это тогда даже не называлось репетицией, а считкой. После считки, на следующий день, актеры выходили на сцену и с тетрадками в руках репетировали пьесу, проходя всю ее от начала до конца. На первых репетициях устанавливали мизансцены, осваивали их, потом репетировали «без тетрадок», стараясь каждый найти «правильный тон» своей роли, потом делали генеральную репетицию в костюмах и гриме, а затем уже играли спектакль каждый как мог, на свой страх и риск.

Руководители Художественного театра, ставившие перед собой более сложные задачи, естественно, должны были притти к более совершенным формам репетиции, одной из которых и была репетиция «за столом», где будущие исполнители спектакля во главе с режиссером подвергали тщательному анализу все отдельные звенья произведения, с поисками и даже попыткой частичного воплощения их. Станиславский предложил мне сыграть одну из моих сцен. Очутившись в непривычной для репетиции обстановке, лишенный спасительной мизансценной опоры, лицом к лицу с самим Станиславским, я несколько растерялся, но известный актерский опыт вернул мне самообладание, и я скоро попал на тот «верный тон», который выработал на предыдущих репетициях. В общем, я играл приблизительно то же, что и на показе, но сверх ожидания не увидел на ли- це Константина Сергеевича никакого одобрения моему искусству.

Прослушав сцену, он помолчал, кашлянул и, любезно улыбнувшись, сказал:

— Простите, Василий Осипович, но это у вас «тончик»...

— То-есть?

— Вы хотите сыграть роль выработанным для нее «тон- чиком».

Я ничего не понял. Ну да, а как же иначе? Конечно, «тончик ». Что же здесь плохого? Я долго и мучительно искал этот «тончик». Наконец, ведь он же одобрил меня на показе! Что же произошло? Я признался, что ничего не понял из сказанного им. Константин Сергеевич объяснил мне, что самым ценным в нашем творчестве является уменье в каждой роли прежде всего найти живого человека, найти себя.

— Вы заранее сковываете себя чем-то надуманным, что ме

шает вам живо, органично воспринимать происходящее вокруг вас. Вы играете амплуа, а не живого человека.

— Да, но как же...

— Расскажите, что у вас в кассе?

— Не понимаю...

— Вы же кассир, что у вас в вашей кассе?

— Деньги...

— Ну да, деньги. Ну, а еще что? Вы подробней. Вы говорите— деньги. Хорошо, сколько их? Какие они? Как сложены? Где лежат? Какой стол у вас в кассе, какой стул, сколько лампочек... Ну, вообще расскажите поподробнее обо всем своем хозяйстве.

Я долго молчал. Он терпеливо ожидал ответа. Наконец я признался, что ни на один вопрос не могу ему ответить, да и не очень понимаю, зачем! мне все это знать. Пропустив последнее мое замечание, он предложил мне все же подумать и ответить хоть на один из заданных им вопросов. Я молчал.

— Вот видите, вы не знаете самого насущного о вашем герое — о его повседневности. Чем он живет, о чем его заботы...

Вот он, кассир Ванечка. Милый, скромный молодой человек. Он у себя в кассе. Это его святая святых. Это лучшее, что у него есть в жизни. Здесь все является предметом его забот: и чистота помещения, и порядок расположения всех предметов для его ежедневных операций, начиная от большого стального несгораемого шкафа и кончая симпатичным красно-синим карандашом, который он считает своим лучшим другом-приятелем и именует Константином Сидоровичем, электрическая лампочка, которую он содержит в такой чистоте, что она является самым ярким источником света во всей бухгалтерии. Это гордость Ванечки. Замки несгораемого шкафа смазаны салом, запираются и отпираются легко, без задержки. Их приятное пощелкивание доставляет Ванечке эстетическое наслаждение. Он слушает их, как прекрасную музыку. На полках денежного шкафа расположены в образцовом порядке пачки денег. Тут сотни, тысячи, десятки, сотни тысяч денег. Ванечка всегда может точно сказать, сколько их в данный момент. Его очень волнует самый процесс пополнения и убыли кассы. Выдача денег, постановка «птички» в ведомости — это священнодействие, это его творчество. Он одинаково с получателями переживает трагедию, когда из-за отсутствия денег в кассе нельзя производить их выдачу. У Ванечки никогда не бывает просчетов, аккуратность его в этом деле легендарна. Несмотря на свой юный возраст и скромность, он своего рода знаменитость в бухгалтерском мире, и ничем он так не дорожит, как этой своей славой.

Его любит главный бухгалтер. Ванечка, в свою очередь, обожает его, как рядовой солдат может обожать великого полководца. Малейшее нарушение этого ванечкиного мира является для него всегда событием, порождающим душевные потрясения. Что если бы (боже сохрани!) пропал со стола его Константин Сидорович? Или лампочка оказалась в нескольких местах засиженной мухами. Или артельщик расписался не в той строке ведомости, где надлежит. Это все составляет те служебные неприятности, о которых Ванечка может не переставая рассказывать в свободное от своих обязанностей время. Страшно подумать, что было бы, если б оказался какой-нибудь денежный просчет или в пачке нехватило бы нескольких ассигнаций. Таких случаев еще не бывало в житейской практике Ванечки. Он мог их только видеть в тяжелом сне.

Теперь представьте себе самочувствие Ванечки, когда в силу стечений каких-то дьявольских обстоятельств, после пьяного беспамятства, он просыпается в купе международного вагона в поезде, идущем в Ленинград, и обнаруживает растрату десятка тысяч рублей, спящего тяжелым хмельным сном старшего бухгалтера и лежащую на верхней полке веселую женщину.

Какая чертовщина, какое чудовищное разрушение чудесного ванечкиного мира, какая трагедия в его жизни! Но вы не создали этого мира, вы его не ощутили внутренне, вы его не пробовали воплотить на сцене. Не важно, что его не показывает автор, но вы для себя, находясь в кассе во время действия, когда окно кассы закрыто и вас никто не видит, или перед началом репетиции пытались в этом своем закутке фактически зажить вот этими маленькими делами своего героя: стереть пыль, почистить лампочку, уложить деньги, очинить карандаш и т. д. и т. д.? Нет, вы в это время в лучшем случае пробовали интонацию, как вы произнесете свою первую фразу, когда откроется окно вашей кассы и начнется видимая зрителю часть вашей роли. Вы не создали корней, по которым должнз итти питание вашей роли.

В этом приблизительно был смысл того, о чем толковал мне на репетиции Константин Сергеевич. Я понимал, что в этом была глубокая правда, но мне совершенно не было понятно, каким образом все это практически осуществить. Как дальше репетировать? Я пытался вступить в спор, доказывал возможность иного метода работы, говорил о результатах, достигнутых мною ранее, но все мои аргументы очень легко разбивались один за другим логикой Станиславского.

— Но ведь я же очень хорошо играл некоторые роли?

— Очень может быть. А хотите еще лучше играть?

— Разумеется.

— Я вам указываю путь к этому. Кроме того, я вас хочу избавить от излишних всегда мучительных плутанний по неверным тропам во время работы над ролью.

Я долго не сдавался, продолжая во многом упорствовать. Константин Сергеевич, вздохнув, сказал:

— Какого спорщика мы пригласили в театр!

Так, застряв на первой моей сцене, и окончилась репетиция. Мне показалась тогда удивительной такая «непродуктивная» трата времени. У Корша мы успели бы пройти всю пьесу. Но мысли, заброшенные в мою голову Станиславским, с удивительной силой завладели мной и бродили во мне вплоть до следующей репетиции, которая была на другой день без Станиславского, в приблизительной декорационной выгородке и с аксессуарами. Я стыдливо пытался проделывать все то, что он рекомендовал, но это было как-то так непривычно, и я каждый раз краснел, когда кто-нибудь подглядывал это мое занятие.

Нет, это все какая-то чертовщина! Как раньше все было просто: вот тебе мизансцена, партнер, реплика, ну и играй, а здесь... А все же надо еще раз попробовать. И, оглянувшись по сторонам, опять начинаю вытирать пыль, чинить карандаш, наводить порядок. Нет, что-то не так. Все это я проделываю перед началом репетиции. Она еще не началась, но уже декорации и вся обстановка на месте.

А ну-ка еще раз попробую совсем, совсем по-настоящему, всерьез. Вот передо- мной столик. Дай-ка приведу его действительно в идеальный порядок. Вот тут пыль... тут какое-то пятно, надо попробовать вывести его. Пытаюсь это сделать со всей добросовестностью, кое-чего добиваюсь. Так, дальше. Стол что-то качается — надо его поставить, чтобы был устойчивей. Не удается, иду искать, что бы подложить. Нашел какую-то щепку, подсунул под ножку. Стол не качается, и он начисто вытерт. Теперь надо уложить все предметы в идеальном порядке.

Я не заметил, как совершенно увлекся всеми этими делами. Мне очень хорошо и приятно заниматься делом: вот лежит карандаш и ножичек — дай-ка я попытаюсь его идеально очинить. Принимаюсь за эту работу со всем вниманием и полным удовольствием, но... что такое? Кругом что-то засуетилось, появились какие-то люди... Ах, это начинается репетиция. Подошла реплика, я открыл окно кассы и начал свою сцену.

Изо дня в день шли репетиции «Растратчиков» то под руководством Станиславского, то без него. Весь стиль репетиционной работы, стиль, давно сложившийся в прочную мхатовскую традицию, для меня был вообще необычен. Репетиции же со Станиславским, и особенно моих сцен, каждый раз пора

жали меня все новыми и новыми неожиданными приемами работы. Все было интересно, увлекательно, но, как мне казалось, имело мало отношения к практике.

Ну хорошо, я могу достигнуть кое-каких результатов по той линии, о которой он говорит, но ведь это в подавляющем большинстве то, что не будет показано зрителю. А вот самая- то сцена, которую надо играть, как же с ней-то? А он, как ни странно, меньше всего интересуется всем тем, что является текстом роли, который надо произносить перед зрителем, и не успею я разинуть рот, как он останавливает меня, обращая внимание на какие-то «пустяки», не имеющие никакого отношения к делу.

— Да дайте ж мне произнести хоть фразу-то! Может, что и получится.

— Ничего не может получиться, раз вы не подготовлены.

— Нет, я занимался...

— Не тем занимались. Все ваше поведение не подводит к той сцене, которую вам надо играть. Следовательно, нечего- и пытаться только набивать свой слух фальшивыми интонациями, от которых потом трудно будет отделаться. Вы не думайте о фразе, интонации, они сами сложатся, думайте о своем поведении. Вот вам, именно вам, а не какому-то там персонажу нужно раздать несколько тысяч денег собравшимся у кассы артельщикам. За каждую копейку вы отвечаете. Вот как вы будете действовать? Имейте в виду, что все артельщики -— жулики, надо- быть очень осторожным. Как вы будете совершать эту операцию? С чего начнете? Что у вас для этого подготовлено? Какие вам нужны бумаги, документы? Хватит ли у вас денег? Открыв окно, вы прикинули по количеству людей, какая приблизительно нужна сумма для их полного удовлетворения. Может быть, ограничить выдачу пятьюдесятью процентами? Создайте для себя линию своих забот в этом деле и действуйте согласно ей. Поверьте, что это самое интересное, за этим будет следить зритель, этим вы его больше всего убедите в подлинности происходящего. Видите, как тут много всего, помимо слов? Слова и интонации являются результатом ваших мыслей, ваших действий, а вы, я вижу, пропускаете все то, что в жизни никогда не может быть пропущено, а, открыв окно кассы, ждете реплики и готовите интонацию. Но откуда же она может родиться, как она может быть живой, органичной, раз вы нарушаете простейшие законы человеческого поведения?

И начинали заниматься бухгалтерскими делами: пересчитывать деньги, сверять документы, ставить птички и т. д. и т. д. И опять меня беспокоит мысль о потерянном времени: ведь надо же репетировать пьесу! У меня же большая роль! Правда,

иногда эта игра в бухгалтерию увлекала, иногда удавалось поверить в серьезность происходящего, и в такие минуты, если удавалось произнести ту или иную фразу из роли, она звучала очень тепло, правдиво и вызывала хорошую реакцию присутствующих. Но все это мне казалось чем-то случайным, что появилось и так же может навсегда исчезнуть. Да так это и было: как только являлось желание что-то закрепить и в точности повторить, ничего не получалось. Одним словом, в этом деле я не чувствовал определенности, к какой привык в работе над ролью раньше: вот чтение пьесы, считка, мизансцены, поиски общего тона для роли, изобретение особых интонаций, «фортелей», — словом, постепенное накопление всевозможных «ценностей», апробированных в смысле доходчивости. Подлинное значение метода работы Станиславского мне тогда не было понятно. При напряженной, очень активной репетиционной работе здесь совсем не думают о конечном ее результате — о спектакле, здесь как-то игнорируют будущего зрителя, здесь даже, как это ни странно, гораздо больше внимания отдают вещам, которых зритель никогда не увидит.

Я не могу сказать, что мои недоумения по поводу всего увиденного во МХАТ породили разочарование в нем. Наоборот, все чрезвычайно увлекало, будило мысль, воображение, вызывало желание понять. Я как бы вновь переживал то состояние, когда поступив на первый курс театрального училища, с трепетом воспринимал первые понятия о технике нашего чудесного искусства. Но все же новый метод работы казался мне как бы несколько анархичным.

Только много лет спустя мне стала ясна удивительная стройность всей системы работы Станиславского — режиссера, педагога и руководителя театра, объединявшая в репетиционной работе все эти стороны его деятельности. Я понял различие этапов работы Константина Сергеевича над выращиванием спектакля и понял, что никто другой так не ощущал формы будущего спектакля и так не заботился о доходчивости его до зрителя, как он. Но для этого у него были особые ходы, которые для меня были мало понятны.

Работа по выпуску «Растратчиков», развиваясь, принимала все новые и новые формы. Репетиции некоторых картин уже перенесены на сцену. Здесь уже постепенно определяется более четкая мизансцена, хотя никто из актеров не стремится еще к точной фиксации их, часты моменты импровизации, и режиссура мало обращает на это внимания.

На сцене — квартира старшего бухгалтера. Семья его, состоящая из жены и двух детей, в некоторой тревоге. Давно уже прошел час обеда, а хозяина все нет. В момент наивысшего

напряжения раздается резкий звонок. Жена бежит, открывает дверь, и ее глазам предстают муж-бухгалтер и кассир Ванечка, предельно пьяные, но в очень благодушном и праздничном настроении. У бухгалтера в пивной, куда они случайно попали спьяна, созрел план выдать свою дочь замуж за кассира. С этим они и пришли сюда, захватив с собой вино и закуску. Но жена бухгалтера, очень темпераментная полька, встретила их таким потоком ругани, какого кассиру Ванечке, вероятно, слышать еще не приходилось, и он порядком перетрусил. Бухгалтер, желая ликвидировать нарастающий скандал, грозящий перейти в мордобитие, с трудом увлек жену в другую комнату для объяснений. Ванечка остался один, перепуганный, подавленный. Постояв немного, он стал прислушиваться к тому, что происходит у бухгалтера с женой в их комнате, откуда доносятся возбужденные голоса, но слов не разоорать. Ванечка подходит к самой двери, голоса вдруг затихли, он наклоняется к замочной скважине и, увидев, что прямо на него идет разъяренная хозяйка, быстро отскочил от двери.

— Ну-с, как вы будете действовать? — спрашивает Станиславский.

— То-есть?

— Вы остались один в комнате... При всех этих обстоятельствах вы учтите, что с вами произошло и что вам дальше делать. Это ваша сцена.

— Да здесь ничего нет!.. Он просто стоит, потом идет к двери, подслушивает, заглядывает в щель и отскакивает. Больше ничего нет.

— А этого вам мало? Ну хорошо, идите, просто подслушивайте, подглядывайте... Стойте! Разве это вы сейчас подслушиваете?

— Да.

— Нет, вы пытаетесь что-то сыграть, а вы подслушивайте.

Вы же ничего не слышите. А зачем вы хотите подслушивать?

— Из любопытства...

— Не думаю. Ну, не важно, просто подслушивайте. Как бы вы действовали, если бы вам нужно было во что бы то ни стало услышать и понять, что происходит в той комнате? Вы все что-то хотите сыграть. Неужели вам никогда не приходилось подслушивать? Припомните, как вы это делали. Ну ладно, допустим. Дальше. Идите и подглядывайте в скважину, а через скважину в направлении вашего глаза быстро ткнули вязальной спицей. Успейте отскочить быстро от двери... Ужасно! Ничему не верю, ни одному движению... Еще раз, не верю...

Что вам мешает? Ну, еще раз. Почему такая напряженность?

Еще и еще десятки раз повторяли одно и то же. Наконец как будто что-то получилось.

— Очень хорошо, но... с плюсиком.

— Как?

— С плюсиком.

— Я не понимаю, что это значит? — Сделано верно, но немного добавили к верному, едва заметный плюсик, и, очевидно, чтоб посмешить.

— А разве этого не надо? Ведь это же смешная сценка.

— Она будет еще смешнее, если вы сделаете ровно столько, сколько надо. Это самая выразительная степень. Всякий добавок, плюсик, никогда не идет на пользу. Это ложная так называемая сценичность. Найти подлинную меру — самое трудное в нашем деле. Ну-ка, попробуйте.

Опять беспомощные повторения одного и того же, и наконец, когда, уже несколько обозленный, я, демонстративно не желая ничего играть, просто нагнулся к скважине и отскочил, в зале раздался взрыв хохота, и я ничего не понял: то ли это действительно хорошо, то ли смеются на мою демонстрацию.

— Вот, абсолютно верно... Ищите всегда именно этого. Поняли? Ну-с, пойдемте дальше.

Признаться, понял я еще немного, но запомнил слово «плюсик».

Кассир Ванечка — милый, скромный юноша. В растратчика он превратился совершенно случайно, в силу какого-то рокового стечения обстоятельств. Его повседневные интересы, его служебная деятельность нами уже описаны выше, но есть у него нечто, что, может быть, является самым дорогим для него, — это деревня Березовка, где прошло его детство, ветхая избушка, где еще живет его старенькая мамаша.

И вот два «растратчика», старший бухгалтер и кассир, швыряя направо и налево сотни и тысячи, путешествуют из города в город, «обследуя» разные житейские обстоятельства, и случайно, а может, и не случайно, попадают в городишко неподалеку от ванечкиной деревни. Встреча в чайной с мужиками расстроила и взволновала пьяненького Ванечку, и он рассказывает им, что он из этих же мест, объясняет, где находится деревня Березовка и где в ней избушка, в которой... мамаша...

Исполнение этого ванечкиного монолога требует от актера большой эмоциональности: тысячи мыслей и чувств возникают в голове несчастного юноши, когда он вспоминает о том, что было для него так дорого и что навеки утрачено. Для меня это было то место в роли, ради которого существует все остальное.

В прежние времена я с этого монолога и начал бы работу над ролью. Куда тут! До этой сцены никак не доберемся, все возимся с какими-то пустяками. Когда же, когда я дорвусь до нее? Я покажу тогда, что такое настоящее чувство, настоящий темперамент. Думаю, что здесь меня не упрекнут в «плюсиках ».

Многие ночи я просиживал дома над этим монологом, пробуя произносить его на всевозможные лады, стараясь предельно разогреть свое чувство. Иногда это удавалось, и обильные слезы текли по моим щекам в заключительной фразе: «И... здесь живет... мамаша...»

Наконец настал день репетиции со Станиславским. Начав свой монолог, я больше всего боялся, как бы он не прервал и тем не расхолодил меня. Но, сверх ожидания, Константин Сергеевич этого не сделал и прослушал монолог до конца. Однако ожидаемого эффекта не произошло, чувство куда-то ушло, остались лишь жалкие потуги и сентиментальный голосовой «дражемент». Я сконфузился и сам первый заявил:

— Ничего не получилось.

— А что вы хотели?

— У меня дома этот монолог очень хорошо получался.

— А именно?

— Было много чувств... я даже плакал...

— Вот вы сейчас об этом и думали: «Как бы мне не упустить чувства!» Совершенно неверная задача. Она вас и погубила. Разве Ванечка, говоря с мужиками, думал об этом? Не думайте и вы. Зачем вам плакать? Пусть зритель плачет.

— Но, мне кажется, так будет трогательнее...

— Ничего подобного! Это пошлый сантимент. Так действуют неталантливые попрошайки, и получается всегда обратный результат: они раздражают. Что делает здесь Ванечка? Чего добивается от мужиков? Только одного: чтобы они хорошенько усвоили адрес его мамаши. Адрес очень запутанный.

Мужики довольно бестолковые. Чувствуете, какая действенная, какая активная задача? До слез ли тут! А вы сами-то хорошо представляете все дороги, тропинки и приметы, по которым лежит путь к деревне Березовке и к избе мамаши? Думаю, что нет, судя по тому, как вы сейчас играли, а это главное. Составьте для себя возможно более сложную, запутанную топографию местности и постарайтесь предельно ясно нарисовать ее, все время следя за каждым из мужиков, правильно ли он вас понял, и выкиньте из головы всякие заботы о собственных переживаниях и чувствах...

И вдруг у меня мелькнуло одно воспоминание. Я продолжал репетировать. Монолог в конце концов удался, и Констан

тин Сергеевич остался доволен. Но, окончив репетицию и придя домой, я вернулся к мелькнувшему воспоминанию.

За несколько лет до поступления в МХАТ я репетировал в театре Корш одну комедию. Герой пьесы, которого я играл, неудачник, попавший в затруднительные житейские положения, принужден был ради заработка пойти на рискованный трюк в киносъемке: ему надлежало прыгнуть с высокой скалы в море, он рисковал жизнью. Перед самым прыжком он обращается непосредственно в зрительный зал за сочувствием и произносит пространный, полный драматического напряжения монолог, в котором излагает свое последнее завещание. Начинает он с того, что рассказывает о своей несчастной судьбе, приведшей его к необходимости рисковать жизнью. В благополучный исход прыжка он не верит, а потому прощается со всеми присутствующими навсегда и в заключительных словах монолога просит вспомнить о нем, когда уже после его смерти они пойдут в кино со своими любимыми девушками, будут смотреть картину и увидят, как на экране в последний раз промелькнет перед ними он, летящий в бездну небытия, пусть запомнят... и так далее и так далее.

Монолог трогательный, написанный очень тепло, драматично, но с некоторым юмором, как и полагается в комедии, конец которой вполне благополучен для героя. Мне очень нравился этот монолог. Я решил, что не следует предрешать благополучный конец пьесы, а следует играть эту сцену со всей серьезностью и драматичностью, которая соответствовала происходящему событию. Монолог должен растрогать зрителя предельно, чтобы при благополучной развязке была возможность большей его радости.

Работая над этим монологом, то-есть перечитывая его по нескольку раз, я старался найти ключ к наиболее полному раскрытию своих чувств в нем. Иногда это удавалось, иногда нет. На одной из репетиций это удалось вполне, товарищи аплодировали мне и поздравляли. Я был вполне счастлив. Вся роль вообще удавалась, нужна была только вот эта последняя точка. Есть она — все в порядке. На следующей же репетиции меня постигло разочарование. Подходя к монологу, я заранее предвкушал удовольствие от предстоящего еще большего успеха, но этого не произошло. С первых же фраз монолога я почувствовал какую-то фальшь и как ни старался дальше выправиться, найти то, что так хорошо было на вчерашней репетиции, ничего не получалось; напротив, чем дальше, тем хуже. Ни одной живой интонации, ни проблеска живого чувства, все мертво, пусто, фальшиво. Все в недоумении, я готов провалиться сквозь землю. Ну, ничего, завтра постараюсь быть более собранным.

Ночью дома еще поработаю, и все выйдет. Неудача — вещь вполне закономерная.

Однако и на следующей и на дальнейших репетициях дело шло все хуже и хуже. Несмотря на все старания, чувство, которое возникло на удачной репетиции, больше не хотело возвращаться. Осталось одно — всегдашнее актерское утешение, что оно явится ка спектакле, когда придет зритель. На генеральной был полный провал. Наконец после бессонной ночи и томительного дня я пришел вечером на спектакль. С первого явления все идет как нельзя лучше, все удается, определяется явный успех, который растет от сцены к сцене. Незадолго до рокового монолога — бурные аплодисменты. Ощущаю в себе большое накопление глубоких чувств и творческой радости. Только бы все это сохранить и не растерять до монолога! Стараюсь ничем не отвлекаться, сторонюсь товарищей, уединяюсь. Наконец вот он, роковой момент. Выхожу к рампе, произношу первую фразу; кто-то досадно в публике кашлянул в конце ее. Это обозлило меня, но я сдержался. Только бы не растерять свои чувства! Продолжаю говорить монолог, но почему-то произношу слова очень тихо, как бы боясь расплескать что-то, что находится у меня внутри, но, к ужасу, ощущаю, что внутри-то ничего уже и нет. Публика начинает все больше и больше покашливать, а я — злиться на нее и ка себя. Наконец решаю немного «нажать», получилось еще хуже: фальшиво, пошло, театрально. Зритель уже потерял всякий интерес к моей персоне, и я, наскоро комкая слова, невнятно закончил монолог. Сконфуженный, ухожу со сцены делать свой смертельный трюк при полном равнодушии зрительного зала к моей судьбе.

Роль, которая на три четверти была хорошо сыграна, можно считать вполне проваленной, так как не было сыграно самого главного, во имя чего было все предыдущее. Дальнейшие спектакли были повторением премьеры. Я не знал, что нужно предпринять, чтобы вернуть то однажды найденное самочувствие, которое никак не хотело вновь посетить меня. Говорят, что искусство трудно, что надо работать. Я все это понимаю, я готов работать, чтобы одолеть этот проклятый монолог, но как работать? Что делать?

Чем больше я прилагал стараний, тем все хуже и хуже получалось. Мной овладевало известное каждому актеру чувство стыда за себя, за свою бездарность, и, защищаясь от этого отвратительного чувства, на одном из спектаклей я взял тон равнодушия и цинизма по отношению к спектаклю, к своей оли, особенно когда дело подходило к роковому моменту. Перед самым монологом я на сцене болтал с товарищами, рассказывал анекдоты, смеялся, подмигивал своей партнерше, с полным рав

нодушием пошел к рампе, взглянул спокойно на ближайшего зрителя и бросил ему шутя в упор первую фразу. Он насторожился и заинтересовался. Ах, ты интересуешься — тогда вот тебе еще... Смотрю — рядом сидящие тоже внимательно меня слушают. Подбодренный этим, я начинаю дальше развивать свою мысль. Зал затих. Чувствую, что весь театр заинтересовался. Меня забеспокоило, хорошо ли меня слышно на галерке и доходят ли мои мысли до нее. Я адресовался и туда. Чувствую, что и они тоже отлично понимают меня и сочувствуют мне. Я продолжал свою беседу все с большим и большим увлечением и подъемом и, заключив свой монолог настойчивым требованием, чтобы сидящие в зале после моей смерти пришли посмотреть картину и вспомнили меня в момент смертельного полета, ушел со сцены под аплодисменты. Вот тебе и раз! Все выходит наоборот. Совсем не нужно сосредотачиваться на роли, наоборот, надо всячески отвлекаться от нее. Это же очень просто и легко. Я открыл новый закон! Это не те бесчисленные актерские «шаманства», к которым прибегают во имя успеха и которые никогда не оправдывают себя. Здесь уж очень все убедительно и наглядно произошло. Ведь в какие только двери я не толкался, и все впустую, а тут вдруг такой неожиданный ход...

Но на следующем же спектакле мои надежды рухнули, и мое «открытие» оказалось ложным. Я возненавидел роль. К счастью для меня, пьеса скоро сошла с репертуара. Однако долго я не мог оправиться от полученной травмы. И вот теперь, много лет спустя, репетируя со Станиславским монолог Ванечки, вспомнил прошлое и был поражен, какими простыми средствами этот замечательный мастер умеет раскрыть в актере его творческие возможности, дать простор выявлению его живых, подлинных чувств. Я понял, что именно максимальная сосредоточенность на роли, подлинное внимание являются непременным условием проникновения в сценический образ. Нужно прежде всего найти верное направление для этого внимания. Мои неудачи в злополучном спектакле являлись следствием блужданий по неверным, противопоказанным путям, и стоило мне однажды сойти с них, как это уже дало хорошие результаты. Я случайно попал на верную дорогу, которая и привела к успеху. Но не всегда бывают такие удачи, и отказ от одного из неправильных путей не обуславливает попадание на единственно правильный путь активного подлинного, органического действия, к которому меня и привел на репетиции ванечкиной сцены Станиславский и на который я попал в описываемом спектакле, когда, случайно связавшись в хорошем общении с одним из сидящих в зрительном зале и получив от него ответный отклик, постепенно втянул в орбиту своего внимания весь зрительный зал и искренно за

хотел добиться от каждого из присутствующих обещания исполнить мою последнюю просьбу.

Не та же ли самая задача стоит перед Ванечкой, когда он объясняет мужикам адрес своей мамаши? Но только в том спектакле мне приходилось общаться не с персонажами, находящимися на сцене, что так привычно драматическому актеру, а с сидящими в зрительном зале, чего почти не бывает в нашей практике или бывает как исключение. Это, мне кажется, и явилось главной причиной приключившегося со мной «заскока».

Описываемая репетиция со Станиславским дала лишь толчок моим мыслям в этом направлении. Само собой разумеется, что в то время они не могли иметь хотя бы и той относительной ясности, с которой я излагаю это дело сегодня. Перевод актерского внимания от поисков чувств внутри себя на выполнение сценической задачи — одно из великих открытий К. С. Станиславского, решающее большую проблему нашей техники.

Значит ли это, что он вовсе отрицал эмоциальную сторону нашего творчества? Отнюдь нет, он об этом твердил на каждом шагу и создание актерского искусства только тогда и считал высоким искусством, когда художник вкладывает в него подлинную страстность и живой темперамент. Но- он освободил актера от мучительной заботы о нем,, устранил возможность актерского любования своими чувствами и указал самый верный и единственный путь к раскрытию подлинных человеческих чувств актера, направленных на выполнение сценической задачи:, активно воздействующей на партнера.

Много лет спустя после описываемой репетиции я беседовал с К. С. Станиславским на тему о «творческом самочувствии», собранности актера на спектакле и других вещах, имеющих близкое отношение к описываемой репетиции «Растратчиков» и случаю в театре бывш. Корш. Между прочим, я сказал, что сосредоточенность и вообще серьезное отношение к исполняемой роли на спектакле не всегда дают хорошие результаты. У многих актеров даже существует убеждение, что известная доля легкомыслия, равнодушия и циничности по отношению к своему делу зачастую приносила им гораздо больший успех. Все актеры знают, что достаточно по каким-либо- причинам! захотеть сыграть особенно хорошо — и сыграешь непременно плохо. Это те случаи, когда «сегодня смотрит спектакль такой-то или такая- то». Тут актер и собирается и сосредотачивается, но в большинстве случаев его постигает полная неудача.

Я осторожно намекнул Константину Сергеевичу, что отчасти и я того же мнения, ибо мне не раз приходилось наблюдать в собственной практике полное тому подтверждение, особенно когда я выступал в качестве чтеца. Успех в этом искусстве

давался мне чрезвычайно редко, и это было неизменно в те вечера, когда я очень спешил куда-нибудь после концерта, ну, скажем, на другой. В этих случаях мной владела лишь одна мысль: скорее прочитать — и дальше.

— А почему же вы думаете, что вы тогда читали хорошо? — По собственному самочувствию и...

— И...

— И по успеху у публики.

— И то и другое может быть обманчиво.

— Ну, наконец, устроители и участники концерта, слышавшие мое чтение, говорили, что...

— Гм!.. Гм!.. Такие же халтурщики. Когда вы плохо играли, это не могло явиться результатом собранности, сосредоточенности, серьезного отношения и прочих необходимых условий работы каждого1 художника. Просто вы не «а том сосредотачивались, и в этом вся беда... И когда вы откидывали эту ложную, мешавшую вам сосредоточенность, получалось уже лучше, но если бы вы еще сумели направить подлинное человеческое внимание и сосредоточенность на выполнение конкретной сценической задачи, заключенной в исполняемой сцене, было бы совсем хорошо.

* * *

Понятия о ритме я не получил ни в театральной школе от педагога, ни от режиссеров в своей дальнейшей практической работе, хотя это слово в последние годы перед моим поступлением в М Х А Т мне часто приходилось слышать от некоторых театральных деятелей, но более или менее внятного истолкования этого понятия я от них не получал (я говорю о ритме з приложении к нашему сценическому искусству), и потому этот чрезвычайно важный вопрос для меня оставался открытым.

К сожалению, и до сих пор для меня понятие ритма еще не поддается точному определению. В этом сейчас стыдно признаться: ритм, темп, темпо-ритм, ритмо-темп— эти ли слова не являются сейчас самыми ходовыми в устах режиссеров, актеров, театроведов и критиков? Но попробуйте обратиться к любому из них за точным разъяснением! смысла этого слова, и он не сможет удовлетворить и в малой степени вашу любознательность и будет отделываться общими словами, общими понятиями, которые не могут иметь полного практического применения.

Встарину в театральной терминологии существовало довольно универсальное слово «тон». Существовал «тон» для роли, существовал «общий тон» спектакля, и актер мог попасть или

не попасть в «тон». Спектакль мо;г итти в «опущенном тоне», и к актеру, выходящему на сцену, среди действия обращались с просьбой «поднять тон», причем никто точно не знал, как это делается, и, выходя, актер просто начинал разговаривать громче других. Это получалось фальшиво, актер «не попадал в тон», быстро скисал, и действие продолжало итти вое в том же «опущенном тоне», пока не происходило что-то, что независимо от воли участвующих спасало положение, и «тон» спектакля поднимался до желательного звучания. Каждый из актеров потом приписывал себе заслугу «поднятия тона» спектакля, и это являлось нередко предметом спора между актерами. Спор этот всегда был неразрешим!, так как никто-, в сущности, не понимал точно, что же такое произошло и в-ообще что такое «тон спектакля », о котором! все так заботятся.

Мне кажется, что это и были поиски того, что у Станиславского определилось потом в понятие «ритм». Мне приходилось наблюдать на репетициях, как Константин Сергеевич практически осуществлял свои знания в этой области. Я видел чудеса превращения вяло плетущейся сценической канители пв полнокровный, звучный, полный активности акт напряженной борьбы, и это являлось следствием сознательного режиссерского мастерства, следствием- умения практически применить добытые совершенно определенные понятия о сценическом! ритме. Так, например, мы репетировали небольшую сцену из «Растратчиков ». Старший -бухгалтер, путешествующий со -своим кассиром Ванечкой по всевозможным маршрутам!, попадает в руки железнодорожных шулеров и, ввязавшись в картежную игру, рискует потерять все, что -еще уцелело- от растраты в ванечкином-портфеле; это приводит в ужас бедного кассира. Но вот какая-то станция, и бухгалтер, прерывая игру, выскакивает из вагона в вокзальный буфет выпить рюмку -водки. Поезд стоит короткое время. Ванечка, выскочивший из вагона вслед за своим! партнером, надеется уговорить его не возвращаться в вагон, а остаться на станции или, по- крайней мере, отвлечь его внимание чем-либо, чтобы он не заметил отхода поезда. Но охваченного! -азартом бухгалтера не так-то легко обмануть. Он весь одержим- желанием как можно скорее вернуть проигрыш, и удержать его- в буфете, когда пробил вокзальный колокол, предупреждающий о- скорой отправке поезда, чрезвычайно трудно, тем более Ванечке, лексикон которого очень скуден, и, за исключением одного восклицания: «Филипп Степанович! Филипп Степанович!», автор ничего ему не дает. Сцена не ладила-сь, и я чувствовал, что- вина в этом лежит н-а мне, но я переадресовал ее автору: в самом деле, ну что можно- сделать, когда -в твоем- распоряжении всего одна фраза!

Хорошо Тарханову, прекрасно игравшему эту сцену; у него достаточно слов, чтобы что-то играть, а у меня одна фраза: «Филипп Степанович! Филипп Степанович!» — и все.

Каково же было- мое изумление, когда Константин Сергеевич сказал:

— Василий Осипович, имейте в виду, что это ваша сцена, здесь у вас главная роль, а не у Тарханова.

— Да, но у меня здесь ничего- нет, кроме «Филипп Степанович!..

— Не в этом дело. У вас очень активная задача: во что бы то ни стало удержать и не пустить бухгалтера на поезд. Вот к а к вы будете это делать, это- и покажет ваше мастерство.

— Да у меня совсем нет слов, так очень трудно...

— Тут дело не в словах. Попробуйте следить одновременно и за Тархановым и за стоящим на путях поездом, который вот- вот отойдет, что и является вашим спасением. Ну, пробуйте...

Шутка сказать, «пробуйте»! А как? Я стоял, сбитый с толку.

— Ну, где у вас Тарханов, а где поезд? Старайтесь точно, конкретно для себя все определить... Следите за Тархановым!...

Что он делает, а что поезд. Вы чувствуете ритм этой сцены?

Вот оно, слово «ритм»! Я о нем* не имею малейшего понятия.

И дальше:

— Вы же не в том ритме стоите!..

Стоять в ритме! Как так — стоять в ритме? Ну, ходить, танцевать, петь — это понятно, но стоять!

— Разве вы так стояли бы, если вам угрожали серьезные последствия от ухода на поезд Тарханова?

— Простите, Константин Сергеевич, но я совершенно не имею понятия о ритме.

— Это не важно: Вот там, за углом!, мышь. Возьмите палку и подстерегайте ее, чтобы убить, как только выскочит... Нет, так упустите. Внимательнее, внимательнее следите. Как только хлопну в ладоши, бейте палкой... Ну, вот видите, как опаздываете! Еще раз... еще. Соберитесь больше, постарайтесь, чтоб удар палкой был почти одновременно с хлопком!... Вот видите, сейчас вы уже стоите совсем в другом ритме, чем перед этим. Чувствуете разницу? Стоять и следить за мышью — это один ритм, следить за подкрадывающимся к вам тигром — другой. Следите внимательно за Тархановым, учитывайте все его действия. Вот он сейчас забыл о поезде, увлекся едой. Это- для вас хорошо — можете на секунду успокоиться и посмотреть, что с поездом. Можете даже на мгновенье выскочить на платформу,

но сейчас же обратно и опять все внимание — на бухгалтера — Тарханова. Старайтесь угадать его намерения, понять его мысли.

Вот он вспомнил о поезде, шарит по карманам, чтобы расплатиться за водку. Мобилизуйтесь, чтобы отвлечь, удержать его в буфете во что бы то ни стало. Вот эта ваша готовность совершить действие заставит вас и двигаться и стоять в ином ритме, чем вы это делаете сейчас. Ну-с, попробуйте. Меня чрезвычайно заинтересовал этот новый для меня элемент нашей техники — ритм. Я с увлечением продолжал репетировать, старался тут же ухватить, понять существо этого дела, но не тут-то было. Ничего из того, что подсказывал мне Станиславский, выполнить не удавалось. То появлялась какая- то торопливость и суетня при отсутствии какого бы то ни было внимания к партнеру, то, наоборот, удавалось зацепить какое-то внимание, но все движения вдруг становились замедленными, т яжеловесными.

Станиславский различными способами старался направить меня на верный путь, и, между прочим, удивительно продемонстрировал собственное умение владеть различными ритмами. Он брал какой-нибудь простейший жизненный эпизод, например, покупку газеты в киоске на вокзале, и разыгрывал его в самых различных ритмах. Вот он покупает газету, когда до отхода поезда остается целый час и он не знает, как убить время, а вот — когда раздался первый или второй звонок, а вот — когда уже поезд тронулся. Действия одни и те же, но совершенно разные ритмы, и Константин Сергеевич мог проделывать эти упражнения в каком угодно порядке: по линии нарастания ритма, по линии угасания и вразбивку, как угодно. Это было очень убедительно. Я увидел и понял, что всем этим он овладел благодаря упорной работе над собой. Я увидел мастерство, увидел технику, подлинную ощутимую технику нашего искусства.

Меня это взволновало больше всего из того, что приходилось увидеть и понять на предыдущих репетициях Станиславского. Я сам еще ничего сделать не мог, но я понял, что- это нечто очень важное в нашем деле, и чувствовал, что в конце концов овладеть этим вполне возможно, здесь я видел нечто похожее на скрипичные или вообще музыкальные технические упражнения — этюды. Мне это-, как бывшему музыканту, очень хорошо знакомо. Один и тот же этюд можно играть в различных ритмах, различными штрихами, добиваясь различных целей. Я хорошо помню это- чувство удовлетворения, когда удается хорошо размять пальцы и они приобретают уверенность, гибкость, беглость, причем у музыканта никогда не возникает сомнения, что то или иное упражнение, добросовестно и упорно проделываемое на протяжении известного времени, двинет

развитие его техники. Вот это сродство с техникой другого искусства я ясно ощутил на списываемой репетиции, когда возник вопрос о ритме и когда Константин Сергеевич так блестяще продемонстрировал его чистую простую технику.

— Ну-с, о чем вы думаете? Вое это очень просто. Попробуйте зажить другим ритмом. Это можно найти даже чисто внешними приемами. Быстро сядьте, теперь встаньте, опять сядьте, перемените быстродесять, двенадцать поз в секунду, не задумываясь... Продирижируйте эту сцену... Как бы вы дирижировали, если б были дирижером этой сцены?.. Нет, это andante, а тут presto. Вы поймите: удастся или не удастся вам удержать Тарханова в буфете — это для вас равносильно жизни и смерти. Если б это в самом деле было так, разве б вы раздумывали долго? Как бы вы действовали? Как-то незаметно для самих себя мы увлеклись своеобразной игрой. Тарханов стремился выйти из комнаты, а я его не пускал, не прикасаясь, однако, к нему физически. Это было непременным условием, и игра эта вскоре приняла характер какого- то серьезного соревнования. Каждый из нас изощрялся в приемах борьбы. Станиславский сразу же оценил положение, затих и притаился. Это то, что ему надо было. Игра велась все с большим и большим азартом. Вдруг раздается звонок, извещающий об отходе поезда. Мы распустили вожжи.

— Почему остановились?

— Конец, поезд отходит — дальнейшая борьба уже бессмысленна.

— Ничего подобного, тут-то только- она и начинается в полную меру! Это только1 второй звонок, будет еще третий, а потом гудок. Вот только после гудка уже можно- успокоиться, исход борьбы будет решен. А пока все время идет нарастание, ритм все обостряется и обостряется... Продолжайте.

Мы возобновили нашу борьбу, а Константин Сергеевич распорядился, чтобы третий звонок и гудок давались лишь по его сигналу. Он продержал нас в напряженнейшей борьбе, вероятно, еще минут двадцать, и мы не чувствовали, что- наша изобретательность иссякла. Напротив, подхваченные энтузиазмом, мы развивали свою тему все глубже, разнообразнее, интенсивнее, и когда наконец раздался паровозный гудок, оповещавший об отходе поезда и об окончании борьбы между бухгалтером и кассиром, мне даже стало несколько жаль прекратить нашу увлекательную игру. Так приятно было ощущать в себе этот наполненный пульс, эту активность! Радовала изобретательность приемов, взаимосвязь с партнером. Я был поражен, что из ничего можно было создать такую сцену. Ведь то, что написано в моей тетрадке, сводилось лишь к повторению одной и той же

фразы: «Филипп Степанович! Филипп Степанович!» Всякий актер на моем месте, как и я, сказал бы:

«Тут нечего играть». А вот поди ж ты!

Сцена эта имела лишь второстепенное значение в спектакле и потому в дальнейшем была максимально «ужата». Этот эпизод не мог быть разыгран так, как это было на описываемой репетиции. Но следы проделанной работы имели на нас благотворное влияние. Игралась эта сцена хотя и лаконично, но достаточно убедительно, а ход к ней для меня был всегда через поиски надлежащего ритма. На репетициях этой сцены я получил первые, правда, еще очень неопределенные понятия о сценическом ритме, которые впоследствии, развиваясь и уточняясь, все больше и больше внедрялись в мою сценическую практику и являлись зачастую поистине чудодейственным средством решения сценических задач.

* * *

Репетиции «Растратчиков» продолжались, и на каждой из них для меня открывалось что-нибудь новое: то одно, то другое. Вот уже на репетициях начинают ощущаться контуры будущего спектакля. Скоро уже начнутся «прогонные». Работа Станиславского приняла совсем иной характер. Правда, еще и сейчас бывает, что он надолго остановится на каком-нибудь простом выходе на сцену актера. Помню, так было, когда репетировали сцену в купе вагона, где бухгалтер и кассир приняли агента по распространению литографий за агента уголовного розыска. Станиславский неожиданно обратил свое внимание именно на самый вход агента в купе и с редким упорством стал добиваться каких-то непонятных нам своих целей, придираясь к каждой мелочи, к каждому движению. Кропотливейшая работа затянулась по крайней мере на два-три часа. Мы все начали терять терпение, особенно исполнитель роли агента, а главное, каждый из нас думал, что же будет дальше, когда пойдет самая сцена, которая, кстати, не очень нам удавалась. Но Константин Сергеевич, добившись результатов от актера, игравшего агента (а вход его в купе получился действительно замечательным), как бы перестал интересоваться дальнейшим. Мы поняли, чего он добивался. Ему нужно было, чтобы агент по распространению входил в купе действительно так, как мог входить только профессиональный агент-уголовник, напавший на след бандитов и решивший не упустить блестящего случая добиться славы. Эффект получился разительный, и мы с Тархановым невольно поддались чувству страха. Мы очень искренне сыграли сцену, нас Константин Сергеевич не тронул, а только подкинул Тарханову:

— В самый напряженный момент попробуйте закурить папиросу, но она у вас прыгает в губах и не может попасть на огонь.

Тарханов сделал это удивительно мастерски. Присутствующие на репетиции разразились хохотом. После этого Константин Сергеевич обратил внимание на бутафорию. Там были детские игрушки, которые бухгалтер выиграл в лотерею. Игрушки были сделаны несколько гротескно. Станиславский, взглянув на них, сказал, обращаясь к Тарханову:

— Надо взять обыкновенные игрушки, а эти... при вашей тонкой игре они слишком грубы.

И перешел к следующей сцене.

Повторяю, такие остановки на отдельных сценах были теперь исключением. Его вниманием уже владели более крупные задачи — задачи синтеза всего того, что было наработано на репетициях, и создание самого спектакля, его формы.

Наконец спектакль был выпущен. В нем было много хорошего: прекрасно играли М. М. Тарханов, Н. П. Баталов, интересны были некоторые постановочные моменты. Однако слабый драматургический материал и отсутствие в пьесе волнующей идеи снижали качество спектакля. А без идеи Константин Сергеевич не мыслил произведения искусства. При всем своем мастерстве он не в силах был что-либо «вытянуть» из этого рыхлого по форме и неглубокого по содержанию драматического произведения. Спектакль предстал перед зрителем как ряд отдельных мастерски поставленных и талантливо разыгранных эпизодов без определенной идейной направленности и злободневной трепетности. Это не могло удовлетворить такого мастера, как Станиславский. Работа над пьесой вызвала в нем беспокойство и творческие страдания. Спектакль не удержался надолго в репертуаре. В письме, присланном мне Константином Сергеевичем из Ниццы по поводу моего 25-летнего юбилея, он пишет: «Вспоминаю трудную, ко радостную работу над «Мертвыми душами» и трудную, но безрадостную над «Растратчиками ».

Хорошо ли играл я в спектакле роль Ванечки, для меня« было неясно. Это моя первая роль в М ХАТ, и вопрос успеха или неуспеха был для меня чрезвычайно важен. Отзывы о моем исполнении были самые разнообразные: и положительные, и .нейтральные, и отрицательные. «Вот, дескать, был яркий актер, попал на учебу и сразу завял». Сам я, повторяю, не ощущал, хорошо или плохо то, что я делаю. Но как бы то ни было спектакль шел, и на первых порах довольно часто. Я понемногу «обыгрывался», и уже стали намечаться отдельные задачи, сопровождавшиеся приемом зрительного зала и даже иногда

аплодисментами. Этого не было на первых спектаклях. Мне это нравилось. «Вот, думаю, наконец плоды работы Станиславского. Как жаль, что он не смотрит спектакля! Но ничего, как- нибудь увидит». И он действительно- скоро увидел.

Весной во главе со Станиславским театр отправился на гастроли в Ленинград. В репертуаре среди других пьес были и «Растратчики». Для меня Ленинград имел особое значение. Это прежде всего моя родина. С ним связаны мои лучшие воспоминания: театральная школа, Александринский и Суворин- ский театры, где впервые началась моя творческая деятельность.

В Ленинграде у меня было много знакомых и друзей, часть из них присутствовала на репетиции «Растратчиков», кто в качестве дополнительных участников народных сцен, кто в качестве зрителей, изучающих режиссерскую работу Станиславского, Атмосфера на репетициях была для меня чрезвычайно волнующая. Всем известно, как тщательно работал Константин Сергеевич на репетициях возобновления спектакля, особенно когда дело касалось гастролей Художественного театра. Но я был спокоен: роль у меня отшлифовалась, и мое волнение шло по линии намерения показать блеск своей игры и Станиславскому и присутствующим на репетиции ленинградцам, моим знакомым и друзьям.

Репетиция началась со сцены в трактире, так как там трудная народная сцена. Первая часть сцены идет без меня. Я вбегаю позже. До моего выхода все шло без особых задержек. Но вот подходит моя очередь, я с нетерпением жду реплики и наконец вбегаю на сцену. Мне очень нравилось, как я вбегаю, а сегодня особенно, и вдруг:

— Стоп! Репетиция остановилась, все замерли. Я не понимаю причины остановки. Во всяком случае, не отношу ее за свой счет: я сегодня особенно в ударе.

— Ужас что такое! Что вы делаете! Кто вас этому научил? — и, пошептавшись с ассистентами: — Это я вам говорю, Василий Осипович!

Я был искренне удивлен:

— А что?

— Голубчик, так в Харькове играли. Ужасно!

Я покосился на своих друзей ленинградцев, с любопытством и жалостью взиравших на меня из партера.

— Будьте добры, еще раз.

Опять вбегаю, и опять «стоп».

— Вы выбегаете «играть», заранее знаете, что, где и как будет происходить. С чем вы вбегаете в трактир? Сообщить

важную новость Филиппу Степановичу. А вы знаете, где он сидит? Трактир большой, народу много. Ну-с, как будете действовать? А ритм! Ритм!.. Почему такой воловий ритм! Ужас! Ну, еще раз. Ох! Ох! Ох!

И вся четырехчасовая репетиция пошла на отработку вот этого моего выбега. Добившись своего, Константин Сергеевич закончил репетицию, пройдя только одну сцену.

На следующий день была вторая и последняя репетиция «Растратчиков». Станиславский не мог долго останавливаться на отдельных кусках пьесы, но я чувствовал, как он внимательно следил за мной в течение всей репетиции и вечером на спектакле. После спектакля мне сообщили, что Константин Сергеевич просит завтра зайти к нему в гостиницу для беседы.

Любезно и ласково встретив меня в номере гостиницы, Константин Сергеевич несколько смущенно произнес:

— Что ж, голубчик, все позабыли, чему я вас учил. То, что вы делаете, ужасно— это возврат к старому.

— Я, Константин Сергеевич, немного сбился на репетициях, и потому вчера на спектакле как-то не получилось, а вот до этого, в МХАТ, у меня было довольно удачно, и публика принимала.

— Очень грустно, что вы так понимаете искусство. Публика и не то может принимать. А вот один человек звонил мне по телефону, инкогнито... Он пришел в ужас от вашей игры.

Я еще не знал тогда, что «инкогнито» — это просто, жупел, и Константин Сергеевич пользовался этим как мерой воздействия на актера. Он выдвигал этого «инкогнито» как человека беспристрастного, в противовес себе, человеку, может быть, чересчур придирчивому.

В весьма продолжительной беседе со мной он разъяснил мне существенную разницу между тем, что было в роли и что стало теперь.

— Вы тогда нашли в роли ее беспрерывную органическую линию действий и шли по ней от события к событию, стремясь к своей цели. Дальше, на спектаклях, публика своей реакцией подсказала вам отдельные ваши особо удачные места, вы на них обратили внимание, ухватились за них и стали их особенно подчеркивать. Вы полюбили эти отдельные места роли, интонации, мизансцены, игнорируя все остальное. Вы с нетерпением ждали только любимых мест вашей роли, где пожинаете дешевые лавры, и роль выродилась, она раздробилась, потеряла свою целостность, устремленность. Вам показалось раньше, что вы играли бледно. Может быть, это и так, но вы играли верно, и

нужно было укрепить то, что было верно найдено, укреплять сквозное действие роли, не гонясь за отдельными эффектами. Вот отсюда могла притти подлинная яркость. Вы же пошли совсем в другую сторону. Запомните то, что я вам сказал, и больше всего опасайтесь этого неверного пути — пути играния отдельных «штучек», срыванья дешевых аплодисментов среди сцены и на уход. Рассматривайте роль как единое целое. Пусть зритель следит за развитием логики вашей борьбы, заинтересуйте его вашей судьбой, чтобы он, не спуская глаз, следил за вами, боясь не только аплодировать, но сделать малейшее движение, которое бы помешало ему рассмотреть все тонкости вашего поведения. Это игра артиста, она не развлекает, а западает глубоко в душу зрителя.

* * *

В промежутках между двумя фундаментальными постановками, в которых мне привелось работать под руководством К. С. Станиславского, я изредка встречался с ним то просто для беседы, то присутствуя и наблюдая его работу над спектаклем, в котором не был занят. Однажды мне сообщили, что Константин Сергеевич будет возобновлять «Вишневый сад» и просит меня присутствовать на репетициях, так как я буду в этом спектакле дублировать И. М. Москвина в роли Епиходова. Это известие меня вообще взволновало бы, но тогда особенно, и вот по какой причине.

Лет за двадцать до описываемого события, великим постом, Московский Художественный театр приехал на гастроли в Петроград, и в этот год я впервые попал на его спектакль. Этим спектаклем был «Вишневый сад» Чехова. Впечатление от спектакля мною описано выше. По окончании спектакля я отправился в место постоянных наших актерских встреч — театральный клуб на Литейном проспекте. Но в эту ночь меня не тянуло к обычным клубным развлечениям: зеленому столу или буфетной стойке. Хотелось уединиться и поразмыслить о только что виденном в театре. Сидя в кресле в одной из уютных комнат клуба, я не заметил, как туда же вошел любимец публики Ю. М. Юрьев, прекрасный артист и очень редких качеств человек. При несколько внешне чопорной манере держаться Юрий Михайлович был мягок и добр в общении с людьми, в частности ко мне относился очень тепло. Мне также передавали его очень лестное мнение о моих экзаменационных выступлениях в Александрин- ском театре, завершивших мое театральное образование. И сейчас его исключительно приятный бархатный голос вывел меня из задумчивости:

— О чем это вы так? Он подсел ко мне, и у нас завязалась беседа. Уютный полумрак комнаты, удобные мягкие кресла и прочее способствовали тому, что эта беседа длилась до самого рассвета. Начали мы с Художественного театра. Юрий Михайлович во многом поддерживал мои восторги по поводу его искусства, но все же иногда и довольно резко критиковал МХАТ, отстаивая традиции любимых Александринского и Московского Малого театров. Говорили о нашем искусстве вообще, о технике актера, о его творческом труде. Юрий Михайлович был одним из тех представителей актерства того времени, которые постоянно и упорно работают над собой, совершенствуют свое искусство, считая труд единственно надежным союзником для достижения хотя бы относительных его высот. Расставаясь на рассвете, я еще раз излил поток своих восторгов по поводу «Вишневого сада» и особенно по поводу И. М. Москвина, замечательно игравшего роль Епиходова, и несколько поплакался насчет своих собственных перспектив. Прощаясь со мной и пожимая руку, Юрий Михайлович сказал:

— Дорогой друг мой, у вас нет повода беспокоиться за свою актерскую судьбу ; способности ваши бесспорны. Начните как следует работать, вас быстро заметят, вы сможете выбрать себе театр по собственному вкусу и лет через двадцать, смотришь, приедете к нам на гастроли в составе труппы Художественного театра и сами сыграете роль Епиходова, а я вам буду аплодировать.

Эти слова Юрия Михайловича я воспринял тогда как обычную его любезность, но все же мне было от нее приятно и тепло.

Я вспомнил об этом случае, когда мне поручили дублировать Москвина, и особенно вспомнил, когда действительно приехал в Ленинград и играл Епиходова. Это было через двадцать лет после моей беседы с Юрием Михайловичем в театральном клубе на Литейном проспекте.

Возобновляя «Вишневый сад», Константин Сергеевич, как всегда, стремился к уничтожению наросших штампов в актерском исполнении. Но на этот раз он не ограничился только этим, а, как мне показалось, старался несколько ревизовать первоначальную трактовку этого спектакля, изгоняя из него малейшие признаки оставшейся сентиментальности, стараясь взглянуть на события более современно. Это удавалось ему только частично. Сжатые сроки для постановки и некоторое сопротивление исполнителей помешали ему осуществить эту задачу целиком.

Роль Епиходова репетировал Москвин, и я только «партизански» пользовался случаями его отсутствия, чтобы попробо

вать кое-что порепетировать, и то это было без Константина Сергеевича. У него не было времени для занятий со мной, тем более, что он играл сам Гаева. Он только на лету, когда я попадал в поле его зрения, подбрасывал мне материал для размышлений над ролью:

— Имейте в виду: если вы будете стараться играть дурака, ничего не выйдет... Это страстный испанец и очень «культурный» человек, но рожа вот...

Тут он приподнял пальцем кончик своего носа, делая невообразимо глупое лицо.

— И не трючйте, играйте очень серьезного, культурного человека, правда, несколько неловкого, который не может пройти, чтобы не задеть чего-нибудь, не уронить, но рассматривающего эти свои промахи как явления рока, с которыми бороться бессмысленно, а можно только улыбаться.

Когда я первый раз играл Епиходова, Константин Сергеевич перед началом) спектакля осмотрел мой грим, сделал ряд напутствий и весь спектакль, где было возможно, следил за мной. В первом акте есть замечательный режиссерский кусок. Все ушли встречать Раневскую. Сцена пуста. Издали доносится звон бубенчиков подъезжающего экипажа, затем смутные людские голоса, происходит встреча приехавших со встречающими, радостные возгласы, смех, поцелуи и прочее. Сначала весь этот шум еле слышен, потам становится все громче, громче, приближается все ближе и ближе, вот уже он совсем близко, и наконец взволнованная Раневская вбегает на сцену, а за ней и все остальные... Дальнейшее все уже идет на сцене по авторскому тексту. Вся эта закулисная сцена является плодом большой режиссерской фантазии и упорной работы и производит чарующее впечатление на зрителя. Техника же этого дела такова: актеры, участвующие в этой сцене, находятся вначале вдали от сцены, на лестнице, и прикрываются железной дверью. По мере развития сцены железная дверь слегка приоткрывается, затем ее открывают все шире, доотказа; актеры переступают порог и всей толпой двигаются к сцене, все время изображая приезд Раневской, наконец выходят на сцену, пьеса идет дальше.

Играя первый раз Епиходова, я немножко запутался от волнения, и, когда подошел к железной двери на лестницу, она уже была закрыта и все исполнители находились за ней. Я побоялся открыть ее и остался тут же, только по другую сторону, и ждал, когда откроют дверь, чтобы присоединиться к участникам этой сцены. Я так и сделал. Вышедший вместе с другими Константин Сергеевич искоса посмотрел на меня, и я понял, что у него

мелькнула какая-то мысль, касающаяся меня. По окончании акта он вызвал меня к себе в уборную и спросил:

— Почему вы оказались не на месте?

— Простите, я от волнения запутался за кулисами.

— Но вы там, находясь по другую сторону железной двери, принимали участие в общей сцене?

— Да, да, как же, Константин Сергеевич, — солгал я.

— Ужасно!.. Вы зарезали нам сцену. Ох! Ох! Ох! Во-первых, как могли вы играть с нами сцену, не видя нас? Потом, разница в звуке: мы за железной дверью, наши голоса глухие, а вы тут, ваш голос совсем в ином звучании. Это фальшь. Сцена тонкая, вся построена на нюансах, а вы разрушили их.

Я стоял смущенный.

— Вообще вы неплохо играете. Но зачем в первом же выходе спотыкнулись у порога двери? Чтобы сразу показать, что вы комик? К чему эта визитная карточка? Роль должна иметь постепенное развитие. Гораздо лучше, если зритель примет вас сначала за серьезного человека. Это вам выгоднее. Развивая роль, постепенно раскрывая перед зрителем все новые и новые ее стороны, вы все время будете держать внимание зрительного зала. Зачем это сразу навязывать зрителю: «Имейте в виду, я комик, я буду сегодня вас смешить». Зритель сам разберется, кто вы. Ваше дело — со всей серьезностью итти по линии сквозного действия, тогда ваш юмор не будет гаерством, а подлинным юмором высокой комедии.

Много позже, когда я уже прочно вошел в спектакль «Вишневый сад» и сыграл Епиходова не один раз, была назначена репетиция на квартире Станиславского в Леонтьевском переулке. Вводили кого-то из молодежи не то на роль Дуняши, не то Яши или Шарлотты, я не помню. Показывали Константину Сергеевичу начало второго акта, где Епиходов, Яша, Дуняша и Шарлотта сидят на лугу и беседуют. Мы проиграли всю сцену. Константин Сергеевич долго молчал, а потом сказал:

— Мне кажется, что вы не до конца понимаете, как гениально написана эта сцена. Вы чувствуете, какую компанию собрал Чехов? Сама комбинация собеседников, если вдуматься, не может не вызвать смеха. В ней бездна юмора. Подумайте только: глупая, раскормленная, здоровая деревенская девка (Дуняша), воображающая себя болезненной, нежной, изысканной барышней; около нее два ревнивых любовника: один косолапый, нелепый недоросль, убежденный в своей культурности, начитанности и «роковизме», другой — молодой деревенский балбес, проживший несколько лет в Париже, а потому считающий себя по меньшей мере французским аристократом, маркизом. И впридачу к этой

компании — немка-гувернантка, бывшая цирковая наездница, балаганная актриса, эксцентричная особа, плохо говорящая по-русски. Каждый старается щегольнуть друг перед другом своими качествами: одна — тонкостью чувств и переживаний, другой — изысканностью манер, третий — культурой и значительностью, четвертая — пестротой своей исключительно интересной биографии. Никто не хочет слушать и признавать что-либо за другим, каждый думает только о себе. Вы чувствуете, какая у каждого активная задача: завоевать всеобщее внимание, умалить достоинства других, заставить себя слушать, да еще все это подогревается здесь очень запутанной любовной интригой между Яшей, Дуняшей и Епиходовым. Вот где подлинный юмор, вот где гений Чехова. Как подойти к этому? Как сыграть эту сцену? Здесь жизненная правда, здесь истинно чеховская тонкость, полное отсутствие шаржа и вместе с тем почти балаган. Ведя свою действенную линию, каждый исполнитель этой сцены должен быть предельно серьезен, убежденный в своей значительности. Чем серьезнее ведется борьба между двумя соперниками, применяющими и очень тонкие дипломатические ходы и прямые угрозы револьвером (подумайте, какие испанские страсти), тем вы ближе подойдете к Чехову. Не разменивайтесь только на мелкие трючки, не сводите высокого произведения искусства к банальности, пошлости, будьте строги к себе как к художнику. Таким был Чехов, потому он и мог подниматься до высокого юмора.

* * *

Дальнейшие встречи с К. С. Станиславским, предварившие работу над «Мертвыми душами», как-то не оставили особого следа в моей памяти. Очевидно, они были немногочисленны и по незначительным поводам. Зато с момента начала работы над «Мертвыми душами» и до ее завершения каждая репетиция, каждая беседа с ним прочно засели в моем сознании, и оттуда всплывают иногда мельчайшие детали наших взаимоотношений с такой ясностью, как будто это было только вчера.

Работа над ролью Чичикова является самым главным! этапом моей артистической жизни. Здесь наконец я смог более или менее сознательно разобраться во всем том, что- так расплывчато, так смутно было для меня до сих пор в системе Станиславского. Это далось не сразу. Я прошел трудный путь, перенес много страданий, потрясений, больших неудач, обманутых надежд, но ничто не поколебало моей веры в правильность пути, указываемого Станиславским. И хотя этот путь не привел меня к успеху на первых спектаклях в данной роли, все же он вывел меня

наконец на ту дорогу, о которой мечталось со школьной скамьи, и в поисках которой так мучительно приходилось блуждать впотьмах. Для меня это был один из тех случаев в моей театральной практике, который открыл возможность моего дальнейшего движения вперед.

Читатель, ознакомившись с изложением процесса работы, сам сумеет разобраться в том, что мне так трудно объяснить ему теоретически, и потому я перехожу к изложению того, что, мне кажется, представляет наибольший интерес из воспоминаний о моей встрече с К. С. Станиславским, к работе над «Мертвыми душами».

МЕРТВЫЕ ДУШИ

Режиссер спектакля «Мертвые души» В. Г. Сахновский в «Советском искусстве» от 15 октября 1932 года писал:

«Работа Константина Сергеевича над сценами «Мертвых душ» со всеми исполнителями займет одну из замечательных глав в истории Художественного театра. Некоторые репетиции у нас записаны целиком, некоторые в отрывках. Эти репетиции останутся в памяти у всех исполнителей не только как замечательная режиссерская работа гениального мастера с актерами над Гоголем, но и как попутные указания новых приемов, как работать над ролью вообще. На некоторых репетициях исполнители неистово аплодировали К. С. Станиславскому, когда он открывал такие моменты, которые переворачивали представление о знакомых вещах».

Действительно, вынуждаемый особыми обстоятельствами, сопровождавшими постановку этого спектакля, совершить некое чудо, Константин Сергеевич мобилизовал все свои силы, весь свой режиссерско-педагогический гений для этой цели и не мог не поражать присутствующих на репетициях блеском своего мастерства и таланта. Каковы же эти особые обстоятельства, послужившие рупором-усилителем творческой энергии К. С. Станиславского? Постараюсь вкратце их изложить.

В те не столь далекие времена многие из наших театров еще находились в плену махровых формалистических тенденций. В поисках наибольшей «выразительности» и «идейной направленности » они путались по мелким тропам вульгарного социологизма, оснащая его «острой» формой внешних преувеличений, именуемых тогда модным словом «гротеск». Существовал как бы некий режиссерский дебош. Тут было много и искрен- ных увлечений сбитых с толку талантливых режиссеров, особенно из молодежи, и наивная подражательность посредствен

ностей, дилетантов, и ловкость любителей авантюры, не забывающих преимущества мутной водицы.

Можно бы написать большую занимательную книгу, если только перечислить все нелепости и курьезы их «новаторских» изощрений. Стройные, монументальные произведения наших великих драматургов-классиков разрезались на мелкие кусочки- эпизоды, и из них кроились «произведения», напоминавшие лоскутные нянькины одеяла. Характеры действующих лиц по прихоти режиссера искажались до неузнаваемости, вопреки здравому смыслу характеристик, данных автором. В одной из пьес Островского почему-то участвует «Лига наций», персонажи нередко забираются на трапеции и ходят по канату и т. д. и т. д.

Эстетская театральная критика, естественно, была на стороне «новаторов». Настроенная чрезвычайно активно и воинственно, она буквально набрасывалась на все, что имело хоть какую-то долю здравого смысла в театральном искусстве. Ясно, что ее копья были напраслены главным образом против М Х А Т, который старался не только сохранить свои реалистические традиции, но и развивать их в направлении социалистического реализма, о чем ярко свидетельствовал такой спектакль, как «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.

Однако режиссер В. Г. Сахновский приступил к работе над Гоголем! с некоторой оглядкой и прикидкой на «гротеск». Я не знаю, какое участие в первоначальной стадии работы принимал К. С. Станиславский или Вл. И. Немирович-Данченко, но, во всяком случае, на репетициях их не бывало.

В. Г. Сахновский, режиссер особой индивидуальности и склада, в те времена еще только начинал осваиваться в МХАТ. Его неуемное стремление к обострению средств сценической выразительности еще не было в достаточной степени оснащено знанием практики мхатовского режиссерского мастерства. Высокообразованный человек, в высшей степени занимательный собеседник, он мыслил и говорил великолепными, блестящими парадоксами, и приемы его работы с актерами также носили несколько парадоксальный характер. В ней не было профессиональной режиссерской конкретности, а было больше литературности и философии. Для наибольшего проникновения в сущность гоголевского произведения мы проделывали всевозможные вещи, лежащие, к сожалению, только рядом с тем, что было бы подлинно практически полезно нам.

Сахновский вел с нами бесконечные беседы, содержавшие весьма остроумные догадки о личности Гоголя, о его мировоззрении и взаимоотношениях с современниками и т. д. и т. д. Мы ходили в музей смотреть различные портреты Гоголя, изу

чали его произведения, письма, биографию. Для того чтобы хорошенько проникнуться сознанием того, что мы торгуем мертвыми, Сахновский как-то предложил мне пройтись на кладбище. То, что говорил. Сахновский, было всегда интересно, увлекательно и более или менее верно, но недостаточно конкретно. Сколько бы мы ни ходили по кладбищам, музеям, картинным галлереям, сколько бы мы ни вели увлекательных бесед, все это было слишком абстрактно, забивало голову и являлось только излишним грузом в практической работе. Работали мы все же с большим увлечением, то что-то находя, то опять теряя, но, в общем, блуждали, не имея точного ориентира, пока не пришли к генеральной репетиции, «а которую приехал Станиславский.

Я не буду подробно описывать генеральную репетицию и свои впечатления по этому поводу. Скажу только, что Константин Сергеевич пришел от нее в полное недоумение. Он сказал режиссерам, что ничего из показанного не понял, что мы зашли в тупик и что всю работу надо начинать сызнова или бросить вовсе. Во всяком случае, что-то в этом роде.

Я не был свидетелем всех переговоров, которые велись Константином Сергеевичем с режиссерами, с автором инсценировки М. А. Булгаковым и другими причастными к этой работе, поэтому могу только приблизительно изложить содержание их по тем сведениям, которые доходили до меня через посредство названных выше лиц, а также и по тому, что довелось позднее слышать от Константина Сергеевича мне лично. Я постараюсь кратко изложить только то, что имеет непосредственное отношение к нашей теме.

Восстанавливая в своей памяти все малейшие детали работы Станиславского над «Мертвыми душами», все наставления, которые делал он по ходу репетиции, я беру на себя смелость думать, что смогу довольно безошибочно определить тот путь, который был избран тогда им для спасения спектакля.

Несомненно, первой задачей Станиславского было найти драматургический стержень для этого- несовершенного драматического произведения. На чем построить фабульную сторону спектакля? За чем должен следить зритель? Ни одна из переделок поэмы не имела успеха на сцене (а их существует более 100). Причиной этого была их драматургическая рыхлость. Встарину прекрасно разыгрывались и имели большой успех отдельные сцены из «Мертвых душ». Однако как только их соединяли в цельный спектакль, то ряд сцен, повторяющих один и тот же сюжет покупки мертвых душ, не нанизанный на единый развивающийся сюжетный стержень, не возбуждал в

зрителе необходимого нарастания внимания к развертывающимся событиям. С середины спектакля зритель начинал скучать, несмотря на замечательных исполнителей: Варламова, Давыдова, Далматова и др.

Самой неблагодарной ролью во всех переделках являлся замечательный образ Чичикова, так гениально написанный Гого- лем. В инсценировке он проходит через всю пьесу, но, повторяя из сцены в сцену почти буквально одно и то же, он скоро надоедает зрителю и уходит из поля внимания его, тем- более что вокруг него целая галлерея самых разнообразных сочных гоголевских типов помещиков, мужиков, чиновников.

На нем-то, на Чичикове именно, и решил Станиславский построить сюжетную линию спектакля. С этой целью была и несколько изменена сама инсценировка, и самая работа Станиславского с актерами приняла соответствующее направление.

«Карьера Чичикова» — вот что должно стать сюжетом- пьесы, вот за чем должен следить зритель. Так решил Константин Сергеевич. Значит ли это, что Станиславский ограничивал только этим задачу постановки этого спектакля? Конечно, нет.

Он отлично учитывал законы театра и знал, что чем совершеннее в смысле драматургическом пьеса, тем она является более надежным проводником идеи. Если пьеса несовершенна, задача режиссера усовершенствовать ее, «о усовершенствовать не введением каких-либо побочных украшений, уводящих внимание зрителя от существа пьесы, а укреплением ее действенной линии.

На одной из репетиций Константин Сергеевич сказал:

— Что делать с Чичиковым? Как избежать этих постоянных и однообразных приездов его и разговоров об одном и том же? Избежать этого можно только через сквозное действие. Надо суметь показать, как от случайного толчка возникает у Чичикова план покупки мертвых ревизских душ, как этот план расширяется, растет, доходит до апогея и наконец стремительно- проваливается. Если вы овладеете в этой роли сквозным действием — честь вам и хвала. Но это будет очень трудно.

Задача, поставленная Станиславским, была трудна вообще и трудна в частности. Избрав ведущим героем сюжетной линии пьесы образ Чичикова, он не имел подходящего исполнителя для этой роли. Мои сценические данные могли подойти, может быть, к той надуманной «гротесковой» фигуре Чичикова, которую мы неудачно пытались воплотить до вмешательства в работу Станиславского, но абсолютно не подходили к тому подлинному Чичикову, который выведен в поэме Гоголя. Кроме

того, эти наши попытки исказить гоголевский образ, создать «гротеск», маску вместо живого лица, «заострить» великолепно заостренный и без нас образ, естественно, исказили во мне самом всякое представление о правде, правдоподобии и вообще обо всем, человеческом, органическом и парализовали подлинное чутье и волю к творчеству.

Влияние тогдашней театральной «моды», побудившее нас с первых репетиций взять неверную установку в работе и самую манеру ее, привело нас к творческому тупику, вывести из которого мог только человек большой практической театральней эрудиции.

— Все ваши суставы вывихнуты, — сказал мне Станиславский на первой нашей беседе после генеральной репетиции.— У вас нет ни одного целого органа: вас нужно сначала лечить, вправить все суставы и учить заново ходить, не играть, а только ходить.

Все вместе взятое и представляет в кратких чертах те основные обстоятельства, о которых я говорил выше и которые предстояло преодолеть Станиславскому для того, чтобы на первых порах грамотно рассказать в сценической форме незамысловатый сюжет о карьере коллежского советника Павла Ивановича Чичикова. О своих больших задачах этого спектакля Константин Сергеевич с нами ничего* не говорил раньше времени. Это была его система.

— Вы торговать умеете? — спросил он меня.

— Как торговать?

— Ну, дешево что-нибудь купить, дорого продать, уметь втереть очки покупателю, рекламировать свой товар и порочить товар продавца, угадать крайнюю цену его, прибедняться, божиться, клясться и т. д. и т. д.

— Нет, этого я совсем не умею.

— Надо научиться. Это самое главное для вашей роли.

На первые репетиции Константин Сергеевич вызывал меня одного с целью выправления моих вывихнутых членов. Он занимался со мной чрезвычайно внимательно и осторожно, именно как врач с больным, и, как я теперь понимаю, занятия шли главным образом по организации и лепке органической линии физического поведения Чичикова. Это и был его способ лечения, способ, который он впоследствии выдвинул как наиболее верно приводящий к конечной цели овладения сценическим образом в полном его объеме, способ, который впоследствии получил наименование «метода физических действий ».

Работа началась с бесед, но с бесед, ничего общего не имеющих с теми, которые велись нами ранее. Станиславский как-то

спустил нас с небес на землю. Вопросы, которые он задавал, поражали своей простотой, ясностью, конкретностью. Я был даже несколько разочарован и озадачен: слишком уж все это было просто, обыденно и далеко от тех целей, которые мерещились.

К тому же предыдущая работа настолько затуманила мне мозги, что я затруднялся ответами на самые простейшие вопросы.

— А зачем, собственно, Чичиков скупает мертвых? — вопрос, который неожиданно задал мне Константин Сергеевич.

Что тут можно было ответить? Ведь это-то уж известно всем, а впрочем...

— Ну, как «зачем»? Да ведь в романе сказано: он их заложит в опекунском совете как живых и получит деньги.

— А зачем?

— То -есть как «зачем»? Это выгодно... он получит за них деньги.

— Почему?

— Как «почему»?

— Почему ему это выгодно, для чего нужны ему деньги, что он с ними будет делать? Вы об этом думали?

— Нет, так подробно не думал.

— Подумайте!

(Длительная пауза.)

— Ну, души заложены, деньги получены, — что дальше?

(Опять пауза.)

— Вы должны знать точно, возможно подробнее и очень конкретно конечную цель всего того, что делаете. Хорошенько вдумайтесь, проследите всю биографию Чичикова, чтобы набрать материал для практической работы над ролью.

Константин Сергеевич очень тонко, искусно наталкивал меня на те мысли, которые ему были нужны, но не навязывал мне ничего готового. Он только умело дразнил мою фантазию.

— Поставьте себя на место Чичикова. Что бы вы сделали при таких обстоятельствах?

— Да, но я не Чичиков, меня не интересует нажива.

— Ну, а если бы это было то, что вас в высшей степени интересует, как бы вы действовали? На этих беседах решались наипростейшие вещи, касающиеся самых насущнейших вопросов жизни Чичикова. В них не было ничего, туманного, заумного, на что так падки были представители тогдашнего воинствующего формализма вроде Андрея Белого, который впоследствии в своей резкой критической статье «Непонятый Гоголь», направленной против нашего спектакля, писал: «Еще несколько замечаний о символике деталей

в гоголевском тексте: «Мертвые души» начинаются с описания брички Чичикова, Случайно присутствующие при его въезде мужики обмениваются замечаниями насчет колеса этой брички. Среди душ, запроданных Чичикову Коробочкой, сыгравшей такую роковую роль в разоблачении этого героя, имеется один мужик под фамилией Иван Колесо; в момент бегства Чичикова из губернского города обнаруживается: колесо брички испорчено».

Я привел эту выдержку только для того, чтобы сказать, что не эта «символика деталей» интересовала Станиславского в работе над «Мертвыми душами». Подобные изыскания он причислял к разряду тех, которые вытянуты «из левой пятки». Нет, его на первых порах интересовали самые простые жизненные, реальные заботы и дела героя поэмы.

Сколько денег было у Чичикова, когда он давал взятку секретарю опекунского совета, и как велика была эта взятка и т. п.

Одним словом, он требовал знания жизни своего героя в самых, мельчайших подробностях. Все вопросы я должен был решать сам. Я и решал их в ожидании работы над ролью, не понимая, что эта работа уже началась, но способ ее был для меня необычен.

«ПРОЛОГ»

Момент, когда мы от бесед перешли к действию, прошел как- то незаметно. Мы затеяли игру, и, оказывается, мы уже как бы репетируем пролог пьесы.

Привожу текст пролога инсценировки «Мертвых душ».

Комната в трактире в столице.

Чичиков. Господин секретарь!

Секретарь. Г. Чичиков! Как, опять вы? Что же это такое? Утром вы мне в опекунском совете надоедаете, вечером вы меня по трактирам ловите. Пропустите меня. Ведь я же объяснял вам, добрейший, что я ничего не могу для вас сделать.

Чичиков. Почтеннейший, как хотите. Я с места не сойду, пока не получу от вас надлежащей резолюции. Мой доверитель уезжает.

Секретарь. Ваш доверитель разорил имение.

Чичиков. Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, почтеннейший.

Секретарь. То-то бесчисленны. Попроигрывались в кар

ты, закутили и промотались как следует. Имение вашего доверителя расстроено в последней степени, а вы хотите его в. опекунском совете заложить по двести рублей за душу! Кто же возьмет его в заклад?

Чичиков. Зачем же быть так строгу, почтеннейший? Имение расстроено скотскими падежами, неурожаями, плутом приказчиком.

Секретарь. Гм!..

Чичиков (*вынимает взятку и вручает ее секретарю*). Изволили уронить-с...

Секретарь. Да ведь я не один. В совете есть и другие.

Чичиков. Другие тоже не будут в обиде. Я сам служил, дело знаю.

Секретарь. Хорошо, подавайте бумаги.

Чичиков. Но только вот какое, между прочим, обстоятельство: половина крестьян вымерла, так чтоб не было потом каких-нибудь привязок.

Секретарь (*хохочет*). Вот так имение! Мало того, что разорено, и люди вымерли.

Чичиков. Ну. почтеннейший...

Секретарь. Ну, вот что: по ревизской сказке они числятся как живые?

Чичиков. Числятся как живые?

Секретарь. Ну, чего же вы оробели? Один умер, другой родится, а все в дело годится... Раз по ревизской сказке числятся как живые, стало быть живые.

Чичиков. А-а...

Секретарь. Чего?

Чичиков. Ничего.

Секретарь. То-то же... Подавайте бумаги. (*Уходит.*)

Чичиков. Ах, я Аким-простота! Ах, я... ах я... Ищу рукавицы, а обе за поясом! Да накупи я всех этих, которые вымерли, пока еще не подавали ревизских сказок... Приобретя я их, скажем, тысячу да заложи в опекунском совете по двести рублей за душу — вот уже двести тысяч капиталу! Ах, без "земли нельзя ни купить, ни заложить. (*Вдохновенно.*) А я куплю на вывод, на вывод. Земли в Херсонской губернии отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю, мертвых. В Херсонскую их! В губернию! Пусть там живут покойники. А теперь же время удобное: недавно была эпидемия, народу вымерло, слава богу, немало. Под видом избрания места для жительства загляну в те углы, где можно удобнее и дешевле покупать потребного народу. Сперва визит к губернатору. Конечно, трудно, хлопотливо. Страшно, чтобы как-нибудь еще не досталось. Чтобы не вывести из этого истории. А ну

как схватят, да публично плетьми, да в Сибирь... Ну, да ведь дан же человеку на что-нибудь ум. А главное то хорошо, что никто не поверит, никто. Предмет покажется всем невероятным. Никто не поверит. Еду, еду!

Темно.

Чичиков после целого ряда житейских катастроф вновь очутился у разбитого корыта, и на этот раз, кажется, вполне безнадежно.

Петля. Взялся за очень сомнительное дело — заложить вконец разоренное имение, в котором больше половины душ вымерло. Заложить нужно через посредство секретаря опекунского совета, человека прожженного, которого не обведешь вокруг пальца и которому уже Чичиков предельно надоел своей назойливостью с этим делом. Средства для взятки весьма и весьма ограничены. Но человек, которому грозят полный крах и нищета, готов на все. И вот Чичиков, как ищейка, вечером нападает на след секретаря, находит его в трактире и здесь решает либо умереть, либо добиться своего.

Все это было оговорено в наших беседах с Константином Сергеевичем по поводу отправной течки поведения Чичикова в прологе пьесы.

— Ну-с, как бы вы при данных обстоятельствах действовали, Василий Осипович?

— Я думаю, что Чичиков здесь чувствует...

— Об этом не думайте, думайте о том, как он действует. Ну-с?

Пауза.

— Ну, вот перед вами сидит Всеволод Алексеевич, ваш партнер. Вам: нужно получить от него важный для вас ответ. Ну, вот, пытайтесь прежде всего пристроиться к нему, как вам удобнее. Проверьте по его глазам, на что вы можете рассчитывать, не думайте, а сразу пытайтесь действовать.

После нескольких попыток, когда как будто что-то начинало- получаться, Константин Сергеевич продолжал:

— Ну, а если он вас при этом не хочет слушать и уходит?... Уходите, Всеволод Алексеевич, и не слушайте, не обращайте на него внимания, а вы, Василий Осипович, удерживайте его... только не руками, без применения физической силы... не пускайте... Нет, так он уйдет.

— Я не знаю, что же мне делать?

— В жизни, если бы вам очень понадобилось, вы бы сумели удержать его, а почему здесь не умеете? Ведь это же простая вещь. Проделайте простейшее упражнение. Задача одного заключается в том, чтобы неожиданно подняться со стула и

уйти в эту дверь, а другой должен пресечь в корне это его намерение и во-время остановить его, не дав ему перейти условной черты. Ведь это же очень просто. Ну, пробуйте, только не представляйте, а будьте подлинно, по-настоящему в этом заинтересованы.

Упражнение это мне было знакомо по предыдущей работе в «Растратчиках».

Я не берусь здесь перечислять все те педагогические тонкости, которые применял Станиславский для того, чтобы добиться от меня живого, органичного поведения в этой сцене, скажу только, что работа была длинная, кропотливая и касалась пока только физического поведения: как притаиться около стола, чтобы партнер вас не видел, а вы могли за ним наблюдать, сидя в то же время к нему почти спиной, как ошеломить партнера, чтобы он остановился на всем ходу, как искусно все время преграждать ему путь к выходу, как умело, чтобы никто не видел, всучить ему взятку и т. д. и т. п. Текста пока что не касались.

— Вот вы теперь научились делать ряд физических действий. Соедините их в одну непрерывную линию, и получите схему физических действий пролога. В сущности, что вам тут нужно уметь? Сидите в засаде и следите за малейшим движением вашего партнера. Как только -он сделает попытку уйти, остановите его, искусно преграждайте ему путь, заинтересуйте его чем-нибудь, ошеломите, сбейте с толку, воспользуйтесь этим и всучите взятку, чтобы никто посторонний этого не заметил. Вот пока и довольно. Это очень важная вступительная часть пролога. Научитесь это делать. Если вам нужны для этого слова, пожалуйста, говорите, но не точный авторский текст, а только мысли, заключенные в нем. Ничего не играйте, а только действуйте. Ничего для нас, все только для партнера. Проверяйте через партнера, хорошо ли вы действуете.

Во второй части пролога, которая, собственно, сводится к монологу Чичикова, начинающемуся словами: «Ах, я Аким- простота», Константин Сергеевич опять-таки прощупал линию физических действий, несмотря на то, что тут, казалось бы, и нет никаких физических действий. Чичиков сидит у стола и говорит монолог.

— Это не монолог, а диалог. Здесь горячо спорят разум с чувством. Распределите этих двух партнеров: одного — в голове, другого — где-то в солнечном сплетении, и пусть они общаются друг с другом. В зависимости от того, кто одерживает верх, Чичиков то пытается вскочить из-за стола и бежать скорее, пока не перехватили его идею, совершить аферу, то, наоборот, старается изо всех сил удержать себя на стуле. Вы чув

ствуете, понимаете эти позывы к действию, пробуйте их выполнить.

До поры до времени все вращалось вокруг чисто физического поведения. Изучение и усовершенствование его велось самыми различными способами, и ассортимент действий был значительно больше и разнообразнее, чем в работе над «Растратчиками ». Работа по этому методу принимала то форму забавной игры, то форму урока, где упражняются в элементах простейших физических действий и где Станиславский превращался в педантичнейшего, придирчивого педагога, то в пересказы словами всей линии поведения действующих лиц пролога. Эта работа продолжалась до тех пор, пока поставленная задача не была в какой-то мере нами выполнена я мы могли удовлетворительно рассказать и проделать схему физических действий пролога.

В те времена я еще не постигал глубокого смысла и значения таких занятий. Я не знал секретов Константина Сергеевича, не знал, что смысл всего этого заключается в том, чтобы через правильное совершение физических действий, через их логику и последовательность проникнуть в сложные и самые глубокие чувства и переживания, то-есть достигнуть в конце концов тех самых качеств, овладеть которыми так неудачно мы пытались в первый период нашей работы. Сейчас же ни Константин Сергеевич, ни мы не говорили и не думали о высоких материях, а работали над разрешением самых простых сценических задач, старались добиться в их исполнении наибольшего совершенства. И так незаметно, шаг за шагом мы дошли до момента, когда понадобился авторский текст, когда появилось желание его произносить. И вот я уже стою перед партнером: и говорю:

— Как хотите, почтеннейший, я с места не сойду, пока не получу от вас надлежащей резолюции.

Вдруг несколько хлопков в ладоши и ласковый, извиняющийся голос Станиславского.

— Виноват, я не понимаю, что такое вы сказали.

— Как хотите, почтеннейший, я с места...

— Простите, ничего не понимаю. Что такое... почтеннейший? — Как хотите, почтеннейший...

— Что! «как хотите»? — Как хотите, почтеннейший, я с места не сойду...

— Виноват, простите, я что-то ничего не могу понять... Гм... гм... может быть, это у меня от склероза. Я плохо стал слышать. — Обращаясь к режиссерам: — Как там в тексте? Режиссеры с предельной ясностью стараются произнести

фразу, но Константин Сергеевич не изменяет непонимающего выражения лица. Мне становится его даже как-то жалко, и я пускаю в ход наитончайшие голосовые нюансы, предельно выразительно произношу:

— Как хотите, почтеннейший, я с места не сойду, пока не получу от вас надлежащей резолюции.

— Теперь понятно... Вот так же ярко скажите партнеру.

Вы же должны убедить человека, который не желает вас слушать. Вы чувствуете, какая должна быть активность во всех ваших действиях?.. Ну-с, давайте.

Я повторяю фразу.

— Ужас, что такое! Что же это вы ударяете каждое слово: «*Как хотите, почтеннейший, я с места не сойду*, пока не *получу от вас надлежащей резолюции*». От этого фраза теряет всякую действенность. Мысль наиболее ясно доходит, когда в фразе, как бы длинна она ни была, есть одно ударение. Вот так, как вы только что мне ее говорили. А почему это? Потому, что у вас было настоящее желание, чтоб я понял смысл, а сейчас вы стали играть, а не действовать. Ну, еще раз, пожалуйста. Ужасно!.. Где в этой фразе ударение? Ну-с, «скелетируйте» фразу. Без какого слова вы не можете обойтись, чтобы высказать главное, что вам нужно от партнера? Или каким одним словом вы могли бы обойтись в этой сцене, чтобы она была понятна?

Пауза.

— Ну, что вы у него просите? Что он вам должен сделать, чтоб вы удовлетворились? Да ведь это же есть в самой фразе! Чего вы думаете? Ведь вы же говорите, что не сойдете с места, пока... что? — Пока не получу...

— Ну?

— Резолюции.

— Ну, вот это же и есть главное ударное слово. Вот и сделайте единственное ударение во всей фразе только на этом слове.

Произношу эту фразу, стараясь сделать одно ударение.

— А зачем же вы все остальные слова скомкали? Их не надо торопить или мять, нужно только не делать их ударными.

Ну-с! Опять произношу.

— А почему на последнем слове зуботычина?

— Какая зуботычина?

— Зачем вы его так толкаете: ре-зо-люция.

— Да ведь на нем ударение!

— Ну да, но не зуботычина. Нужно только снять ударение

со всех остальных, и тогда оно будет естественно ударным).

Ну-с! Часто, когда мы в кругу «непосвященных» изображаем особо острые моменты репетиции Станиславского, слушателям кажется, что это шарж, что это обычное актерское преувеличение. Нельзя же так мучить людей, на самом деле! И потом, если это так, то где же здесь личное творчество? Такое истязание актера не приведет ни к чему хорошему, только собьет его с толку. Действительно, после двух-трех часов работы над одной фразой иногда перестаешь, кажется, понимать смысл слов. Однако это временно. Позже, наоборот, смысл фразы и слов становится особенно ясным, и вы, пройдя такую «чистку огнем», начинаете относиться к фразе, в которую вложили столько труда, с особенным уважением. Вы ее не проболтаете, не засорите ненужными ударениями, не наделаете «зуботычин». Она у вас будет действенна и музыкальна.

Сможет ли актер сам по отношению к себе быть таким придирчивым? Сможет ли так упорно работать над совершенствованием своей техники? Едва ли, так как он прежде всего не видит и не слышит себя, не понимает своих недостатков. Все дурные навыки, которые с годами облепляют актера, чрезвычайно прилипчивы и цепко держатся. Требуются большое терпение, мужество и помощь извне авторитетного человека, которому хорошо известны законы творчества. Вот почему мы никогда не сетуем на чрезмерную придирчивость Константина Сергеевича на репетициях. Не была бы создана культура Художественного театра, если бы актеры не проходили в нем суровой школы Станиславского.

Но возвращаюсь к репетиции. Неоспоримой и единственной основой актерского искусства Станиславский считал действие. То, что лежало вне его, он беспощадно устранял.

— Зачем вы это делаете? Что это дает сквозному действию? Все, что не ведет к достижению цели, к сверхзадаче, — лишнее.

Каждое физическое действие должно быть активным действием, ведущим к достижению какой-либо цели, точно так же как и каждая фраза, произнесенная на сцене. Станиславский часто приводил мудрое изречение: «Да не будет слово твое пусто и молчание твое бессловесно».

Для действенного оснащения слова, оттачивания словесного действия у Константина Сергеевича было много педагогических приемов. Но все они как бы разделялись на две категории. Одни шли по линии внешней, изучения логического построения фразы, другие — по линии внутренней, развития в актере соответствующих видений, образных представлений, которые он

подкладывает под текст роли. Пример внешней линии я рассказал выше («Как хотите, почтеннейший...» и т. д.). Здесь Константин Сергеевич добивался того, чтобы актер в длинной фразе научился делать одно ударение, на последнем слове, и тем сделал ее наиболее активной, действенной.

— Вам дали роль, которая состоит из мыслей — от первой до тысяча восемьсот тринадцатой. Все мысли стремятся к последней, тысяча восемьсот тринадцатой, и все ею окрашены.

Задача словесного действия актера заключается в том, чтобы заразить своими видениями партнера. Для этого надо самому так ярко видеть то, о чем говоришь, чтобы заставить партнера так же ярко и подробно увидеть «внутренним оком» картину, рисуемую вами.

Со словесным действием и лежащими в его основе видениями мне пришлось столкнуться в репетициях второй части пролога «Мертвых душ», в заключительном монологе Чичикова.

«Ах, я Аким-простота...» и т. д. Помню, лихо прочтя монолог и эффектно хлопнув кулаком гю столу на последнем слове «еду», я встал, отошел от стола и победоносно взглянул на Константина Сергеевича.

— Гм!.. Гм!.. Ничего, голубчик, не видите...

— ? ? ?

— Вы говорите слова... видите в них буквы, как они написа бы в тетрадке, а не то, что видел за ними... — Он хотел сказать Чичиков, но ошибся по своей рассеянности и сказал Чацкий, чем уже совершенно сбил меня с толку.

— Я не понимаю.

— Вот вы, например, говорите: «А ну, как схватят, да публично плетьми, да в Сибирь...» Вы чувствуете, что для... (тут он назвал Чичикова Хлестаковым)... вы видите за этими словами картину экзекуции, кандалы, этап, суровую Сибирь...

— А это самое важное. Ну-с, начните еще раз.

— Ах, я Аким-простота...

— Не видите... а говорите слова. Сначала накопите видения, увидьте себя Акимом-простотой, а потом выругайте себя за то, что вы такой простак. Ну что такое Аким-простота, каким вы его видите? Ну-с, пожалуйста!

— Ах, я...

— Ужасно!.. Гм! Сразу вольтаж. Вы стараетесь себя внешне взбудоражить, вызвать нервное напряжение и погрузить все в туман, а вы должны просто сосредоточиться, ясно увидеть, в чем заключается ваш промах, и хорошенько выругать себя. Вот только и всего. Ну-с!

— Ах!..

— Почему . «ах»! Не «ах», а «ах, я Аким-простота». І де здесь ударное слово? Раз неверное ударение, значит не видите того, о чем говорите.

И опять создался всем известный репетиционный кризис.

Наконец из хаоса накопленных на репетициях отдельных набросков, схем, деталей начинает вырисовываться пролог «Мертвых душ», завязка всей пьесы. Для меня потом стало ясно, что Константин Сергеевич хотел, чтобы спектакль сразу начинался могучими, звучными, сильными аккордами, и в своих занятиях стремился нас к этому подвести. Ему важно было насытить наши действия острейшим ритмом. Он знал, что этого сразу не схватишь, что это надо вырастить в актере, нужно проложить надежные пути, проложить каналы, по которым будет пущен поток актерского темперамента. Когда эта работа была в какой-то степени проделана, Станиславский счел возможным! говорить «о результате»..

— Пролог, который мы сейчас репетируем, — говорил он, — это камертон для всей пьесы. Вы чувствуете, какая ответственность? Что для этого надо? Только внимание, сосредоточенность, хорошие, яркие видения, чувство правды. Вот вы следите из-за стола за секретарем опекунского совета, чтобы он не исчез из трактира. От этого зависит ваша жизнь... Вы чувствуете, какой здесь ритм;, какие мысли, готовность в любую секунду сделать прыжок в десять-пятнадцать метров, чтобы преградить путь к уходу секретаря? Проверяйте только это простейшее физическое действие... затем первая ваша фраза, обращенная к нему: «я с места не сойду...», выкладывайте ему это видение, чтобы он ясно увидел, какой вы устроите здесь, в трактире, скандал, если он вздумает двинуться дальше. «Я с места не сойду...» Вы хорошо видите, что это значит?

Дальше, когда вы добились того, что он вступил с вами в разговор, как ухитриться дать взятку, чтоб никто в трактире не увидел и чтоб, если секретарь захочет придраться к этому и притянуть вас к ответственности, можно было легко отпереться. Кроме того, все это дело нужно очень быстро закончить, так как «завтра доверитель уезжает». Наконец, когда капля яда попала на благоприятную почву чичиковской натуры, нужно, не теряя ни секунды, решиться на ср.ерхрискованное предприятие. Вот где особенно нужны ваши внутренние видения... Вы понимаете? С одной стороны, публичная казнь плетьми... кандалы... Сибирь... и с другой — двести тысяч капитала, роскошное поместье... жена, дети, семья, рай земной, предел стремлений всей жизни. Теперь или никогда — вот что вы должны видеть, видеть предельно ясно, чтобы ва

ши порывы в ту и другую сторону были- внутренне оправданы и предельно насыщены.

Я не могу сказать, чтобы после того, как все это так ясно представилось нам, мы уже все сделали или что сделать это не представляет труда. Отнюдь нет. Но все то, что нужно было делать, над чем работать, не казалось туманным. Я уже мог знать, отчего не получается то или это и что нужно упражнять в себе, чтобы получилось. Я уже хорошо видел, какие безграничные возможности заложены для актерского мастерства в этой короткой и не очень, казалось бы, значительной по содержанию сцене. Главное, у меня уже не было сомнений в том, что это только так и не иначе. А что трудно...

«Без труда ничего не дается, и ценно только то, что приобретено трудом», — говорит Станиславский.

«У ГУБЕРНАТОРА»

И вот следующая картина, идущая непосредственно за прологом, «Чичиков у губернатора». Если в прологе Чичиковым было принято только решение к действию, то в этой картине уже начинается самое действие, то-есть начало осуществления плана.

Губернатор (*в халате, с Анной на шее, сидит за пяльцами, мурлычет*):

Поверьте, девушке не должно
Со всеми откровенной быть.
Влюбляться ей, конечно, можно,
Но как об этом говорить.

Слуга. К вашему превосходительству коллежский советник. Павел Иванович Чичиков.

Губернатор. Чичиков? Дай фрак! (*Поет.*)

Сказать ли Вам чистосердечно,
Что глупо старику любить, и т. д.

Слуга подает фрак.

Проси.

Слуга выходит.

Чичиков (*входя*). Прибывши в город, почел за непременный долг засвидетельствовать свое почтение первым сановникам и счел долгом лично представиться вашему превосходительству.

Губернатор. Весьма рад познакомиться. Прошу садиться

Чичиков садится.

Вы где служите?

Чичиков. Поприще службы моей началось в Казенной палате. Дальнейшее же течение оной продолжал в разных: местах. Был в Комиссии построения...

Губернатор. Построения чего?

Чичиков. Храма Христа спасителя в Москве, ваше превосходительство.

Губернатор. Благонамеренный человек.

Чичиков. Экая оказия, храм как кстати пришелся! Служил и в надворном суде и в таможне.

Губернатор. В таможне?

Чичиков. Вообще — незначащий червь мира сего. Терпением повит, спеленут и сам олицетворение терпения. А что было от врагов по службе, покушавшихся на самую жизнь, так это ни слово, ни краска, ни самая кисть не смогут передать. Жизнь мою можно уподобить судну среди волн, ваше превосходительство.

Губернатор. Судну?

Чичиков. Судну, ваше превосходительство.

Губернатор. Ученый человек!

Чичиков. Дурак этот губернатор!

Губернатор. В какие же места едете?

Чичиков. Еду я потому, что на склоне жизни своей ищу уголка, где бы провести остаток дней. Но остаток остатком, но видеть свет и коловращение людей есть уже само по себе, так сказать, живая книга и вторая наука.

Губернатор. Правда, правда.

Чичиков. В губернию вашего превосходительства въезжаешь, как в рай.

Губернатор. Почему же?

Чичиков. Дороги везде бархатные.

Губернатор смущенно ухмыляется.

Правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы.

Губернатор. Любезнейший... Павел Иванович?

Чичиков. Павел Иванович, ваше превосходительство.

Губернатор. Прошу вас пожаловать ко мне сегодня на вечеринку.

Чичиков. Почту за особую честь, ваше превосходительство. Честь имею кланяться. Ах, кто же это так искусно вышил каемку?

Губернатор (*стыдливо*). Это я вышиваю кошелек.

Чичиков. Скажите! (*Любуется.*) Честь имею... (*Отступает и уходит.*)

Губернатор. Обходительнейший человек! (*Запел.*)

Сказать ли вам чистосердечно,
Что трудно старика любить...

Темно.

Что же это за звено в длинной цепи сквозного действия роли Чичикова? Какую конкретную задачу поставил себе Павел Иванович, нанося визит губернатору? Вот что необходимо было выяснить для того, чтобы дальше решить, а что же он для этого должен был совершить. Через какие действия он мог наиболее верно притти к своей цели?

Я опускаю пересказ о застольной работе над этой сценой и перейду прямо к изложению результатов и выводов, к которым мы пришли по этому поводу.

Для Чичикова чрезвычайно важен был этот визит. Во-первых, в доме губернатора он познакомится и с помещиками, у которых будет в дальнейшем скупать свой «товар», и с чиновниками, через которых будет оформлять сделки. Но мало того, что он с ними познакомится, — ему важно было, чтобы в этот круг его ввел сам губернатор, ему важно было иметь его рекомендацию. А чтобы это все произошло, чего нужно было Чичикову добиться во время короткого визита?

— Ну, выскажите это каким-нибудь одним словом. Определите это каким-нибудь глаголом, наиболее обостряющим вашу действенную линию.

— Понравиться губернатору.

— Да, но еще точнее.

— Ну, обольстить.

— А, скажем, покорить, покорить его сердце... Это вам понятно?

— Да.

— А какие конкретные признаки будут для вас, когда вы будете считать, что вы своей цели добились на сто процентов, когда вы почувствуете себя вполне удовлетворенным? Пауза.

— Получили вы что-нибудь от губернатора за этот визит по вашему сквозному действию?

— Да.

— Что именно?

— Ну, он был ласков со мной. Улыбался, подал руку...

— Это он мог притворяться любезным как хозяин дома. Подумайте.

Пауза.

— Да вам что нужно-то было? Для чего вы хотите проникнуть к нему в дом?

— Чтобы там познакомиться с помещиками и...

— А как вы попадете в дом губернатора?.. Чтобы туда попасть, что нужно иметь, ну?

— Приглашение...

— А вы его получили?

— Да, он сказал: «Приходите сегодня ко мне на домашнюю вечеринку».

— Так вот, это и есть самое главное, самое реальное, чего вы добились за свой визит. Во имя этого вся сцена. Все сводите к этому, добивайтесь только этого. Вот ваша задача: добиться приглашения... Ну-с, как вы будете действовать?

— Я буду очень подобострастно говорить с ним...

— Ну, он и скажет: «Какой подхалим пришел!», и через три минуты вас выгонит. Ведь для того, чтобы проводить какую-нибудь тактику, нужно уяснить себе, с кем вы имеете дело. Тут необходим момент ориентации, прощупывания своего партнера, а вы сразу решаете... Ведь вы первый раз видите губернатора, и первое, что вы должны сделать, чтобы не попасть впросак, это быстро распознать, что за фигура перед вами и как лучше к нему подступиться. Только со второй трети разговора вы поведете уверенную атаку. Первый момент вашего действия в этой картине — быстрая ориентация, прощупывание объекта. Это то, что в жизни мы всегда проделываем и всегда упускаем на сцене. Ну-с, начнем.

— Я не знаю... что именно? Говорить текст?

— Текст мне не важен, вы начинайте действовать.

— Но партнер...

— Партнером буду я.

Пауза.

— Ну вот, выйдите из комнаты в коридор и оттуда войдите сюда, как будто в первый раз. Ведите себя так, чтобы произвести на меня самое благоприятное впечатление.

— А текст?

— А зачем вам текст? Давайте говорить о наших делах. Мне важно ваше поведение.

И началась упорная работа приблизительно в том же духе, что и в прологе.

— Ну-с, о чем вы задумались? Приходилось ли вам в жизни ставить перед собою задачу понравиться кому-нибудь?

— Да, но из этого никогда ничего не выходило.

— Почему ?

— Потому что задумаешь одно, а сделаешь все наоборот.

— Ну, а если бы вы сделали то, что задумали, то вышло бы?

— Да, наверное...

— Ну, так вот и делайте сейчас это. Там вам мешала застенчивость, а здесь стесняться нечего, пожалуйста.

Шаг за шагом мы изучали тонкости поведения гостя, желающего произвести самое благоприятное впечатление на хозяина дома. Тут и особый бесшумный вход в дверь, и остолбенение перед величием хозяина, и высокая оценка его высказываниям, и скромность в собственном поведении, и бережное отношение к предметам обстановки квартиры (музейные вещи), и продуманные, толковые, обстоятельные ответы на заданные вопросы, и прочее. Но главное, чтобы во всем! этом была искренность, отсутствие малейшей фальши, которой бы Чичиков мот выдать свою подлинную сущность. Пусть зритель, который не видел пролога, примет Чичикова действительно за порядочного, скромного человека, а видевший пролог удивится ловкости этого мошенника.

— А вот, Константин Сергеевич, как насчет образа Чичикова, его манер. Ведь все, что я делаю, это все же не Чичиков?

— Погодите, не все сразу. В работе нужно всегда итти, во- первых, от себя, от своих природных качеств, во-вторых, по законам! творчества. А что такое манеры Чичикова? Все, что вы сейчас делаете, тренируйте хорошенько, и когда научитесь эго делать легко, ловко и целесообразно, то вы уже тем самым приблизитесь к образу.

— Но вот у Гоголя описан особый поклон, который делает Чичиков...

— Ну, и что- же?

— У меня как-то не выходит...

— А вы упражнялись?

— Да, я пытался его делать, но не получается.

— Найдите соответствующее упражнение... ну, например, положите мысленно себе на темя каплю ртути и опустите ее по спинному хребту до самых пяток, чтобы она не сорвалась раньше времени на пол. Продолжайте это упражнение ежедневно по нескольку раз. Ну-с, попробуйте... Ужас что такое! Согнулись пополам, как аршин. Положите каплю на темя... Ощущаете?.. Подождите. Ну-с, осторожно опускайте голову, чтобы капля скатывалась сначала по затылку... так, дальше по шейным позвонкам... и так далее и так далее.

— Прибывши в город, — продолжал я репетировать, — почел за непременный долг засвидетельствовать свое почтение

первым сановником и счел долгом лично представиться вашему превосходительству...

— Гм! Гм)!.. Вы чувствуете— «почтение сановникам» и «представиться вашему превосходительству» — это два понятия, два ударных слова, причем «ваше превосходительство» в данном случае — одно слово. «Ваше превосходительство... почтение первым сановникам» — запятая, загните фразу вверх и «представиться вашему превосходительству» — точка, камень в бездну, вниз.

И по этой линии, по линии слова, пошла тоже кропотливая работа. Станиславский тщательно обрабатывал материал для лепки губернаторской сцены, которая рисовалась ему в следующем виде.

У себя в кабинете в праздничный день, после обедни, сидит губернатор за пяльцами и с наслаждением! вышивает узор для кошелька. Он упоен своей работой и фальшиво орет на всю квартиру шансонетку, которую накануне где-то слышал, и она привязалась к нему. Вдруг камердинер докладывает о приходе какого-то Чичикова. Доклад повергает губернатора в полную растерянность: он не хочет прерывать любимое занятие.

Отказать? Но кто его знает, что это за Чичиков. Придется снимать халат, надевать фрак... Но что делать, чорт бы его побрал!

— Давай фрак! Губернатор уже возненавидел неизвестного ему Чичикова и решает принять его возможно строже и суше. Он надевает фрак, становится у стола, принимает величественную позу.

— Проси!

Входит Чичиков. Губернаторский и чичиковский взгляды скрещиваются, как две рапиры. Вот момент обоюдоострой ориентации. «Э... этот шутить не будет, сразу вышвырнет за дверь! — мелькнуло у Чичикова в голове. — С ним не иначе, как по-военному». Чичиковский поклон, особо четкий, подчеркнуто преданный, и затем, как рапорт: «Прибывши в город, почел...» и т. д.

Дебют, кажется, удачен, Чичиков удостоен приглашения сесть, но он еще осторожен в своих движениях: осторожно подходит к столу, отодвигает стул, так как недостоин слишком близко сидеть около такой персоны, несколько мгновений колеблется, сесть ли вообще на это «музейное» кресло. Наконец садится на самый краешек. Несколько вопросов губернатора, на которые следуют очень скромные, внятные и почтительные, без всякого подхалимства ответы Чичикова, во время которых идет изучение и прощупывание друг друга. У каждого из них есть к этому очень важные мотивы, у Чичикова особенно: это его

судьба. Для губернатора выясняется, что Чичиков — благонамеренный и ученый человек, а Чичиков понял, что губернатор — дурак, и оба стали вести себя по отношению друг к другу соответственно своим заключениям: губернатор уже с некоторой лаской и уважением, Чичиков, беспардонно кадя фимиам). Пробили часы. Это напомнило Чичикову, что больше отнимать время у государственного деятеля нельзя. Он быстро встает, раскланивается с особо подчеркнутой благодарностью за доставленное счастье. Получив же приглашение на вечеринку, Чичиков, искренне обрадованный, легко, конечно, разыгрывает сцену подавленности губернаторским великодушием и, еще раз откланявшись, направляется к двери, но по пути в его поле зрения попадаются пяльцы с вышивкой. Он сразу понимает, чья это работа, и задерживается у пялец сначала как бы между прочим); идет целая пантомимическая сцена. Потом, немного заинтересованный, подходит к пяльцам, и, пораженный этим художественным произведением, он уже не может оторвать от него глаз. Он забыл о присутствии губернатора, забыл все приличия, он ошеломлен, замер. Наконец после большой паузы оторвал глаза от вышивки и непонимающе смотрит на губернатора...

— Кто это так искусно вышил каемку?

— Это я... вышиваю кошелек...

Чичиков остолбенел, раскрыл рот и, растерянный, подавленный, неловко выходит из двери, все время поглядывая то на рисунок, то на гения, его выполнившего.

— Какой обходительный человек! — решает губернатор и вновь принимается за вышивание и шансонетку.

И вот незначительная, чисто экспозиционная сцена «У губернатора» превращается у Станиславского в острейший, занимательный, интригующий, полный юмора и философского обобщения режиссерский рисунок. В сцене есть начало, развитие и завершение: губернатор, с ненавистью встретивший Чичикова, прощается с ним!, как с другом; Чичиков, считавший губернатора драконом, расстается с ним, как с добродушнейшим, глуповатым существом, из которого он может вить веревки. И все ступени развития взаимоотношений этих двух персонажей четки, ясны, последовательны, логичны, оправданны, постепенны и потому убедительны.

Но одно дело продумать и создать рисунок сцены, а другое дело суметь добиться от актера живого, органического воплощения его на сцене, добиться того качества, когда на сцене не актеры, а живые люди.

К. С. Станиславский уже с давних пор начинал понимать, что главный секрет озладения ролью лежит прежде всего в изучении физического поведения образа. Если оно будет правильно

и интересно, то в соответствии с этим- будет естественно и легко формироваться интонационная ткань роли.

Вспоминается рассказ артистки МХАТ А. О. Степановой о своей первой встрече с Константином Сергеевичем в работе. Она, еще совсем молоденькая актриса шестнадцати-семнадцати лет, только что была принята в труппу МХАТ и сразу же получила роль Мстиславской в «Царе Федоре». В тот же день ее вызвали на репетицию. Учить роль было бесполезно— все равно за такой короткий срок не выучишь. Степанова пришла в театр, забилась со страху в угол и ждет своей участи. Репетиция подходит к ее сцене. Станиславский спрашивает: «Кто играет Мстиславскую?» Молодая исполнительница робко вышла, ее представляют Константину Сергеевичу. Он приветливо с ней поздоровался и попросил пройти на сцену и репетировать.

— Но я ничего не знаю, я не выучила слов.

— И очень хорошо, что не выучили. Положите тетрадку и идите в сад на свиданье с молодым человеком... Вот тут он перелезает к вам через забор. Ждите его... прислушивайтесь, старайтесь угадать, откуда он к вам явится, потом он прыгнет к вам через забор. Затейте с ним какую-нибудь игру, спрячьтесь, напугайте его. Ведь это-то вы умеете делать? Ну, вот и начинайте...

— А что же говорить?

— А говорите, что захочется сказать при данных обстоятельствах.

Вспоминаю также отдельные эпизоды из своей практики. За несколько- дней до закрытия сезона встречаюсь с Константином Сергеевичем, чтобы попрощаться перед отпуском. Это было во время самого разгара работы над «Мертвыми душами».

— Как мне работать над ролью во время отпуска? — задаю я на прощанье ему вопрос.

— Только не берите с собой ни роли, ни пьесы. Отдыхайте и на досуге составляйте планы всяческих мошенничеств. Изберите для себя жертвой того или иного из своих соседей и продумайте хорошенько со всеми подробностями, как вы смогли бы его обжулить, как вы с ним познакомитесь, как вы войдете к нему в доверие. Особенно это. Это именно то, чем- силен Чичиков, — уменье войти в доверие к жертве. План должен быть составлен очень точно и подробно. Все должно быть предусмотрено так, как если бы вы действительно, по-серьезному собирались провести его в жизнь. Разработав один план, принимайтесь за другой, против другого соседа, обладающего- иным характером, достатком, положением. В связи с этим и план будет совершенно иным. Решив эту задачу, принимайтесь за следующую, каждый раз ставя себе вопрос: если бы мне нуж

но было обмануть вот этого человека, обладающего такими-то и такими-то качествами, свойствами, живущего там-то и там-то... и т. д. т т. д. Если бы мне его надо было, скажем, обокрасть, то как бы я при этих обстоятельствах действовал? По приезде из отпуска вы мне расскажете ряд занимательных случаев ловкого «ограбления», совершенного вами. Это принесет вам большую пользу для овладения образом Чичикова. Желаю удачи. До свиданья, отдыхайте.

Свойство некоторых особенно добросовестных и старательных актеров являться на первую репетицию с полным; знанием текста роли, свойство, неизменно приводящее в полный восторг режиссеров старой формации, наверное привело бы Константина Сергеевича в подавленное состояние. Он панрхчески боялся раньше времени допустить актера к слово говорению. Он видел опасность, в том, что текст роли «ляжет на мускулы языка». Интонация не должна являться следствием простой тренировки мускулов языка. Она неизбежно будет тогда пустой, холодной, деревянной, ничего не говорящей и раз навсегда заученной. Это неизбежно должно произойти, если актер, не подготовив других сложных частей своего творческого аппарата, начнет работу с произнесения авторского текста. И наоборот: интонация всегда будет живой, органичной, яркой, если явится следствием подлинных побуждений, хотений, ярких видений, ясных мыслей и других компонентов, из которых создается сценический образ, на которые и следует прежде всего обратить внимание при работе над ролью.

Вот что сказал по это-му поводу на одной из репетиций «Тартюфа» Станиславский: «В первую очередь надо установить логическую последовательность ваших физических действий. С этого надо начинать готовить роль. Там, где работа актера построена на мускулах языка, там — ремесло, там, где у актера налицо имеется вйдение, там — творчество».

«У МАНИЛОВА»

Маниловская сцена показалась нам очень трудной и на первых порах даже непреодолимой. Вся трудность ее заключалась в невозможности определить действенную линию ее главного героя. Все сказанное у Гоголя очень интересно, ярко м исчерпывающе, но как перевести это на язык сцены, через какие действенные ходы можно выразить бездейственность Манилова?

М. Н. Кедрову, будущему режиссеру, исполнявшему роль Манилова, яснее, чем кому-либо другому, было то, что, не по

ставив перед собой какой-то определенной действенной задачи., невозможно создать рисунок роли. А между тем найти эту задачу, прослушать, так сказать, сценическое дыхание образа, было чрезвычайно трудно. Кедров не мог ответить на вопрос, чего хочет Манилов? Чего он страстно добивается, принимая у себя Павла Ивановича Чичикова? Объяснения режиссера Сах- новского неизменно шли по линии рассказов о том, каков был Манилов, и, конечно, не могли удовлетворить взыскательного исполнителя, стремящегося поставить роль на прочные рельсы. Порой препирательства Кедрова с режиссурой затягивались чрезмерно и производили впечатление упрямства или каприза.

— Что вам здесь непонятно, Михаил Николаевич? — спрашивал Сахновский.

— Да ничего не понятно.

— Ну, как же непонятно? Я уже просто не знаю, что вам еще сказать.

— Скажите, чего он хочет...

— Да чего он может хотеть? Это же, понимаете, нуль. Это дыра на человечестве...

— Это мне ничего не дает. Как же так он ничего не хочет? Вот же он тут говорит: «В таком случае, Павел Иванович, я прошу вас расположиться в этих креслах. Эти кресла у меня специально ассигнованы для гостя».

— Ну, и что же?

— Хочет же он почему-то посадить в специально ассигнованные кресла.

— О господи! Это невозможно, Михаил Николаевич! Он вообще, понимаете, сентиментальный и...

— Да я знаю, какой он, это у Гоголя все сказано. Вы подскажите, как это сделать. Вот они подымаются из-за стола после обеда, Манилов упрашивает Чичикова еще скушать, Чичиков отказывается и просит его уделить ему время для делового разговора. Манилов приглашает его в кабинет, усаживает в удобное кресло, предлагает трубку, в длинных мечтательных монологах рассыпается комплиментами, изливает радость по поводу пребывания у него в гостях Павла Ивановича, мечтает о совместной с ним жизни «под сенью какого-нибудь вяза» и так далее и так далее. Ну что это? Это же ведь все «вообще »: вообще угощает, вообще усаживает, вообще мечтает. Где тут скрыта цель всего этого — его сквозное действие? Ведь только в зависимости от этого можно решить, как это делать...

— Да какая там цель, помилуйте, у Манилова-то! никакой тут нет цели.

— А этого не может быть, тогда нечего играть, никто этого не будет слушать.

Подобные разговоры возобновлялись и повторялись в бесконечном количестве вариантов на каждой репетиции. В те времена мне тоже не совсем понятны были претензии Кедрова к режиссуре. Да и сам! он еще не мот изложить их с достаточной ясностью. А между тем он был, конечно, прав. Нельзя ничего играть «вообще». В сцене Чичикова и Манилова должен быть найден внятный сценический язык, язык действия. В самом- деле, у Чичикова четкая и ясная задача: уговорить Манилова продать ему мертвые души. Для того- чтобы зритель видел и мог следить за логикой его действий, что и является самым интересным, нужно, чтобы это шло через какие-то препятствия. Препятствия эти во*зникают от логики действий другого- человека, Манилова, но чтобы найти ее, нужно знать, чего хочет Манилов. Но нельзя искать эти хотения абстрактно. Они должны исходить из существа сцены и быть найдены как решение характера.

Задача в данном случае была очень трудная, и самый образ Макилова и драматический материал затрудняли решение ее.

Если просто начать делать в-се, что написано в сцене, Манилов может получиться просто приветливым, милым, даже очаровательным, хлебосольным) хозяином, с которым Чичиков, поговорив, очень легко обделал свое дело. Может и так быть. Но ведь у Гоголя Манилов таким кажется только на первых порах, а чем дальше, тем хуже, и уже в непродолжительном! времени от него начинает тошнить. Как все это показать на сцене? Через какие «хотения», через какие действия это выразить? Вот что являлось причиной поисков Кедрова, вот что он стремился найти на репетициях. Были попытки выйти из положения, играя на какой-нибудь интересной внешней характерности, например, в манере держаться или в некоторых дикционных искажениях, но это не имело успеха. Это могло быть лишь добавлением к чему-то более существенному, иначе все повисало в во-здухе и быстро надоедало.

Но все же усилия и поиски Кедрова были не безрезультатны. От репетиции к репетиции он то- там, то- тут делал отдельные удачные находки. Мы уже начинали чувствовать, что сцена может получиться, может быть интересной. Ощущалась некоторая единая логика в поведении Манилова. Это уже хорошо. Кедров стоял на верном пути, но ему нехватало уверенности в этом. Нужно было хорошенько понять, найти название, определить каким-нибудь метким глаголом логику поведения Манилова. Пока этого не было, Кедрова не покидало чувство неуверенности, которое не могло не отражаться на его самочувствии.

Показ сцены Станиславскому начался с курьеза: когда была сделана примерная выгородка комнаты Манилова и мы с Кед

ровым заняли свои места, Константин Сергеевич, сказав несколько своих обычных напутствий вроде: «Ничего не играйте, меня здесь нет» и т. д. и т. д., предложил нам начато. Но только что мы раскрыли рты, как он нагнулся к Сахновскому и начал о чем-то с ним шептаться. Мы решили переждать, но разговор с Сахновским затягивался. Мы переглянулись друг с другом, а потом тоже начали потихоньку переговариваться: переждать нам или начать играть сцену. Мы вступили даже в спор, пока один из нас не настоял на том-, чтобы начать сцену, но едва мы произнесли первые реплики, как нас прервали:

— Что это такое? Почему вдруг такой наигрыш? Так хорошо начали и вдруг сразу «игра».

— Да мы еще не начинали...

— Как не начинали? А вот перед тем, как закричали эти фразы, вы очень хорошо, правильно пристраивались друг к другу, так и нужно было продолжать. Ведь в чем смысл сцены? Ни Манилов, ни Чичиков не хотят первыми войти в комнату и уступают друг другу, и этот вот спор и вся пристройка, как ловчее дать возможность войти другому, вами очень хорошо были начаты. Я все время наблюдал, хотя и занят был беседой, и вдруг вы все разрушили... Это ужасно!

Мы не стали уточнять того, что произошло на самом деле, и репетиция продолжалась.

— Ну что ж, здесь много найдено верного, верно живете, — сказал Константин Сергеевич по окончании сцены. — Но вы чувствуете, что здесь нужно? Ведь эта первая покупка мертвых душ самая трудная, это пробный камень. Чичиков выбрал для первого дебюта Манилова, рассчитывая, что это будет самый легкий объект, а нужно, чтобы он оказался самым трудным. Как это сделать? Где действие и где контрдействие? Задача Чичикова ясна; надо ему поставить препятствия. Надо, чтобы все, что ни сделал Манилов, ставило бы Чичикова в труднейшие условия для проведения его дела. Ну-с, как вы, Михаил Николаевич, посадите Чичикова в кресло? Попробуйте посадить его в самой неудобной позе и умиляйтесь ее красивостью и приходите в отчаяние, если он начнет нарушать ее. А. вы, Василий Осипович, старайтесь незаметно переменить позу и пристраиваться для интимного разговора. Вы, Михаил Николаевич, следите за этим, и либо не давайте переменить позу, либо переделывайте ее в еще более затейливую. В этом уже есть элемент борьбы, поищите это.

Мы проделали ряд упражнений под наблюдением Константина Сергеевича.

— Вы чувствуете разные задачи у Манилова и Чичикова? Если бы Манилов был просто радушным, гостеприимным, хле

босольным хозяином, дело было бы проще. Но он любуется своими качествами. Забота настоящего- радушного, гостеприимного хозяина — доставить удовольствие своему гостю. Манилов доставляет удовольствие себе и мучит своего гостя. Ему интересно составлять мизансцены: «Вот мы с Павлом- Ивановичем обедаем за столом1», «Вот мы сидим в креслах и философствуем », «Вот я, жена и Павел Иванович мечтаем о жизни под одной кровлей» и т. д. и т. д. Поэтому все его хлопоты около гостя — хлопоты фотографа, составляющего группы для съемки. Вы чувствуете, как это может истощать терпение? Да еще Чичикова, приехавшего поговорить об очень опасном! и щекотливом деле. Вот попробуйте что-нибудь поделать в этом- роде.

Задача нам понравилась. Тут было за что зацепиться, и мы принялись за дело. Развивая тему, данную Станиславским, мы все больше и больше увлекались этюдом и нашли целый ряд очень ярких комедийных моментов, а главное, мы почувствовали опору, мы поняли, в чем здесь столкновение, борьба, в чем конфликт.

— Вам понятно, в чем дело? Чичиков, приехавший по- очень тонкому, сложному и опасному делу, наталкивается на человека, у которого- задача использовать приезд Павла Ивановича, чтобы сделать целую серию «фотографий» на тему: «Приезд Павла Ивановича в мое имение». Вы чувствуете, как различны их задачи и как каждый из них мешает другому добиться результатов? Как трудно Чичикову одолеть одержимого «фотографа», творящего свои заоблачно-сентиментальные «фотографии», и спустить его -на землю, и как, с другой стороны, трудна будет задача Манилова вмонтировать в свои «фотографии» неожиданно выплывшие мертвые души.

Вкладывайте каждый в свои действия максимум темперамента. Чичиков еле сдерживает свое бешенство, но принужден быть обходительным и деликатным и изобрести какой-то ловкий маневр, чтобы наконец взять инициативу беседы в свои руки, и дальше, когда роковое слово произнесено и Манилов, онемев от неожиданности, решает вопрос, не с сумасшедшим ли он имеет дело, сколько надо усилий, находчивости со стороны Чичикова, чтобы привести его в сознание и уверить, что именно сделка насчет мертвых душ укрепит окончательно узы их необыкновенной дружбы. Поверив в это, Манилов загорелся энтузиазмом, затеял создать такую идиллическую группу, в которой бы участвовали и жена и дети. Тут возникает самая трудная задача для Чичикова — во что бы то ни стало вырваться из маниловского дома, а задача Манилова — хоть умереть, но только не выпустить его. Вы чувствуете, какой здесь ритм? Вы

играете сцену очень вяло, а здесь страсти. Вот попробуйте начало сцены. Чичиков встает из-за стола с переполненным желудком, а чета Маниловых хочет заставить его съесть еще чего-нибудь... Нет, тут не просьбы, я точно сказал: заставить. Заставляйте, требуйте, настаивайте, а вы ловко увертываетесь. Вот создайте из этого целую сцену, а потом такая же борьба у двери, как пройти в кабинет, и так далее и так далее. Чичиков уедет от Манилова весь взмокший. Вам это понятно все?

— Да, конечно.

— Тогда пробуйте делать и, пока не научитесь, не считайте, что- вы все поняли...

Конечно, работа еще предстояла большая, но замечательные, полные конкретности режиссерские указания Станиславского расчищали путь для преодоления трудного драматургического материала и дразнили нас возможностью острого и яркого воплощения гоголевских образов.

«У НОЗДРЕВА»

Работая над постановкой «Мертвых душ», Станиславский нередко устраивал отдельные встречи с режиссерами, проводил с ними беседы, направлял их работу. После одной из таких встреч мы обратились к В. Г. Сахновскому с просьбой рассказать нам., о чем вчера говорили у Станиславского. Василий Григорьевич сначала несколько замялся, но потом, разговорившись, передал нам содержание высказанных Станиславским соображений. Существо беседы сводилось к следующему: это был, во-первых, ряд критических замечаний по адресу исполнителей и по поводу всего направления, в котором идет развитие спектакля, ряд указаний на слабые места его и средства укрепления их. И каждое его замечание неизменно сводилось к актерскому исполнению. Только- в тонкости и сочности актерского исполнения видел он возможность воплощения гоголевской поэмы.

— Мне нужен такой фон для каждой сцены, который, не отвлекая, позволил бы видеть глаза исполнителей. Не нужно никаких мизансцен. Сидят Плюшкин и Чичиков друг против друга в разговаривают, а мне интересны только их живые глаза.

Кстати, в поисках этого подходящего фона Константин Сергеевич уничтожил два варианта- готовых декораций В. В. Дмитриева и остановился лишь на третьем, симовском, как на компромиссном, не будучи им; удовлетворен вполне. Отвергнув пер

вый дмитриевский вариант, Константин Сергеевич предложил сделать так: в игровой точке, то-есть в том месте, где развивается сцена (а это место должно быть всегда ограниченным), все до конца дописывается и доделывается в полной реальности и законченности, но чем дальше от центра, все более и более принимает расплывчатую форму, переходя в конце в угольный набросок и просто грунтовой фон и даже серое полотно. Декорация должна была иметь вид наброска, эскиза. В макете получилось довольно интересно и обещало удачу, но когда декорации были поставлены на сцене и появился играющий актер, стало- очевидно, что такая форма декорации еще больше будет отвлекать внимание. Оформление спектакля было передано художнику Симову, который предложил систему нейтральных шторок-воланов, закрывающих все лишнее пространство декорации и оставляющих только игровые точки. Этот принцип и был осуществлен в спектакле.

Во-вторых, Константин Сергеевич много- и упорно, опять и опять говорил о методе работы с актером.

— Вот вы, Василий Григорьевич, очень хорошо умеете «показывать» актеру. У вас, несомненно, есть актерский талант. Вам надо попробовать играть. Но «показ» актеру редко достигает цели. Важно уметь создавать для него «манки». В этом состоит искусство режиссера-педагога. Есть актеры, обладающие хорошей фантазией, которую надо только уметь направлять в нужную сторону, и есть актеры, фантазию которых надо все время будить, подбрасывать им что-то, что они разовьют и умножат. Не нужно путать эти два типа актеров, применяя к ним одинаковые методы. Нельзя ничего давать актеру в готовом виде. Пусть он сам придет к тому, что вам нужно. Ваше дело — помочь ему расстановкой на его пути дразнящих манков. Нужно только чувствовать, кого, что и при каких обстоятельствах можно дразнить.

Василий Григорьевич старался не пропустить ничего из сказанного Константином Сергеевичем и закончил свою беседу так:

— Ну, кажется, я все сказал. А теперь забудьте это: Константин Сергеевич убедительно просил, чтобы мы об этом молчали и ничего не рассказывали.

Это удивительное умение Станиславского «подманивать» актера, будить его фантазию и творческую активность давало ему возможность создавать на репетициях иногда моменты высокого артистического подъема. Вспоминаю репетицию сцены «Чичиков у Ноздрева». Яркая, темпераментная сцена встречи двух жуликов. Это первая неудача Чичикова, имеющая для него роковые последствия. Со свойственным ему юмором и темпера

ментом играл Ноздрева И. М. Москвин. Эта сцена и у меня шла как-то лучше и легче, чем другие. Еще до встречи со Станиславским сцена сладилась, очень хорошо смотрелась, и мы рвались к показу, надеясь на полное одобрение Константина Сергеевича. Но показ приходилось оттягивать из-за пустяков: вся сцена шла хорошо и напряженно1, но в конце ее есть игра в шашки. Ноздрев играет в шашки с Чичиковым. Во время игры они перебрасываются одними и теми же фразами: «Давненько не брал я шашек в руки», — говорит один. «Знаем, как вы плохо играете в шашки», — отвечает другой.

И вот эта игра в шашки портила нам все. Она вдруг останавливала так хорошо раскатившуюся сцену. Мы не могли понять, что тут надо сделать, чтобы эта игра не останавливала стремительно развивающуюся сцену. В самом деле, Ноздрев угощает Чичикова, стараясь напоить его с тем, чтобы вовлечь потом пьяного Павла Ивановича в какую-нибудь невыгодную сделку. Чичиков уклоняется от угощения, так как готовится провести свою аферу с покупкой мертвых душ. Ноздрев, почувствовав, что у его гостя есть какие-то предложения к нему, выпроваживает своего зятя, остается с Чичиковым с глазу на глаз, и вот два жулика начинают ловить друг друга. Едва только Ноздрев услышал о желании Чичикова купить «мертвых», как забросал его всевозможными предложениями реализации этого дела: то он предлагал их в подарок, но с тем, чтобы Чичиков приобрел у него по дешевке розового жеребца, или каурую кобылу, или собаку, наконец, щенка и т. д., то предлагал их в обмен на бричку или по-помещичьи метнуть на них «банчок». Чичиков от всего отказывался, приведя этим- в бешенство Ноздрева, и, наконец, обидевшись за нанесенное ему оскорбление, думал выскользнуть из цепких лап Ноздрева и выбраться из его поместья. Но не тут-то было. Распаленный, азартный игрок, Ноздрев не мог так легко расстаться со своей жертвой. Он предложил ему сыграть партию в шашки:

— Это не то, что карты, где все жульничество и обман, а здесь все от уменья.

Чичиков соблазнился, тем более что знал свое большое мастерство в этой игре, и сел играть, поставив сто рублей против всех ноздревских мертвых душ.

Сцена до этого момента, как я уже сказал, . шла «крепка», может быть, без особенных тонкостей, но азартно, темпераментно, заразительно, с хорошим юмором. Но как только мы усаживались за шашки — стоп. Финал получался слабый и зачеркивал все наработанное раньше.

Чего только мы ни перепробовали: и сокращение длительности сцены путем! ускорения темпа или вымарок, «расцвечива

ние» отдельных моментов игры в шашки применением смешных фортелей, разнообразие интонаций в переброске фразами, отсебятины и, наконец, совершенное изъятие шашек из ноздревокой сцены. Но ничто нас не удовлетворяло. Неудача с этим! куском сцены и заставила нас оттягивать показ ее Станиславскому. Нам хотелось самим найти выход и потом уже показать эту сиену во всем блеске. К сожалению, нам ничего не удалось сделать,, и мы пошли на показ с тем, что есть: авось как-нибудь вылезем, а нет, пусть сам разбирается в этом деле.

— Ну-с, а как вы сами считаете, удалась вам эта сцена или нет? — спросил после просмотра Станиславский. — Что вы считаете удачным и что неудачным в своем исполнении?

— Нельзя ли вымарать игру в шашки?

— Почему?

— Да она нам все дело портит. Мы ее пробовали и так и этак, ничего не получается. Ее трудно сыграть. Она все выходит какой-то лишней... ни к чему...

— Самое замечательное место во всей сцене — игра в шашки. Разве вам не кажется, что это так!

— Она останавливает ритм сцены.

— Вот тебе раз! Самый напряженный момент сцены, и вдруг... Да тут бешеный ритм.

— Мы не понимаем... Сидят и двигают шашки...

— А вы не были на шахматном турнире? Там тоже сидят и двигают, а между тем бывают чрезвычайно напряженные моменты. Вы говорите, что много работали над этой сценой. Это хорошо, но, очевидно, работа шла не в том направлении. Расскажите, как вы работали, что делали.

Мы подробно рассказали ему все, что могли.

— Гм!.. Гм!.. — Пауза. — Простите, какая ставка Чичикова в этой игре?

— Сто рублей.

— А Ноздрева?

— Ноздрев... он... он... ничего не поставил, он играет на мертвые души.

— Так... — Пауза. — А сколько их у него?

— Чего?

— Мертвых.

Молчание.

— Я спрашиваю, сколько было у Ноздрева мертвых душ?

— Да тут, в общем... не сказано сколько... Наверно, порядочно, а впрочем... не знаем...

— Как не знаете? И... вы, Василий Осипович, не знаете? — обратился он ко мне.

— Абсолютно.

— Боже мой, боже мой!.. Как же так? Значит, вы... Чему же я вас учил?! Гм!.. Гм!.. Вы идете совсем по другой линии... Ох-ох-ох! Все надо начинать сначала! Конечно, вы не могли сыграть эту сцену, сколько бы ни бились над ней: вы же не знаете самого главного, из-за чего играете, — размер вашего выигрыша! Одно дело, когда человек играет на пять копеек, другое дело — когда на целое состояние. Это же разные вещи. Для того чтобы начать работать, надо прежде знать, что вы хотите сделать. Как вы озаглавили бы эту вашу сцену? «Игра в дурачки», или «азартная игра», или «жизнь или смерть», или еще как? Вы же, ничего не зная, пытались что-то делать. Ясно, ваша работа шла не по той линии. Вы искали всякие украшения, штучки, а не существо. Ну-с, подумайте, сколько могло быть мертвых душ у Ноздрева.

Всю остальную часть репетиции мы провели в оживленной беседе на тему о помещичьей жизни, о крепостных. Высказывались соображения, предположения, перечитывали отдельные места «Мертвых душ». Нужно было установить место Ноздрева среди помещиков, оценить его владение и приблизительно подсчитать, какое количество мертвых душ могло в данный момент числиться у него живыми по ревизским сказкам. Беседу вел сам Константин Сергеевич, удивительно ловко направляя ее все время в должное русло, не давая уклоняться в сторону, не имеющую прямого отношения к затронутому вопросу.

В конце концов было установлено: Ноздрев мог иметь до двухсот умерших крестьян, числящихся живыми, то-есть тех, какие и нужны были Чичикову. Заложив их в случае выигрыша в опекунском совете по двести рублей за душу, он получил бы сорок тысяч наличными деньгами.

— Вы теперь понимаете, какую игру вел Чичиков? Рискуя ста рублями, он мог выиграть сорок тысяч рублей, то-есть целое состояние. Вот что прежде всего со всей отчетливостью вам надо понять. Вы чувствуете, что значило для него каждое движение шашки и како-во ему было пережить, когда этот великолепный куш сорвался из-за шулерской игры Ноздрева! Подумайте обо всем этом хорошенько и постарайтесь понять, что бы вы делали при данных обстоятельствах.

На этом Станиславский распустил нас до следующей встречи, которая состоялась в ближайшие дни после описанной и была посвящена исключительно игре в шашки. Константин Сергеевич задал мне ряд вопросов по поводу всевозможных комбинаций игры, спросил, играл ли я в карты, приходилось ли играть крупно-, много ли проигрывать или выигрывать, как это происходило, что я делал в минуту наивысшего азарта и т. д. и т. д. Я рассказал ему несколько эпизодов из своего прошлого.

— Вот и поймите из этого, в чем же внутренний ритм игрока в решающие моменты игры. Можете мне сказать, как действует он?

— Вам нужно выиграть во что бы то ни стало. Может быть, тут вопрос чести, жизни, чего хотите. Шашки — это не игра на счастье, это уменье, расчет. Чтобы не прозевать, не упустить благоприятного момента для удачной комбинации, что нужно прежде всего мобилизовать в себе? Припомните моменты из вашей жизни, о которых вы так интересно рассказывали. Ну, вот, когда вы в Иркутске рискнули на такую большую сумму.

— Я тогда чувствовал, что...

— Нет, мне не надо про чувства, говорите, как действовали. Ну, припомните.

— Я следил за тем, как банкомет посмотрел свои карты, и старался угадать, как велико у него количество очков и что делать: прикупать или остановиться на пяти?

— А он?

— Он тоже, как мне показалось, очень внимательно следил за мной.

— Почему вы думаете, что внимательно?

— Я видел это по его глазам.

— Какой цвет глаз у Москвина? Зачем вы сейчас проверяете? Вы же должны и так знать: вы столько раз играли с ним в шашки на репетициях! Неужели вам- даже не запомнился цвет его глаз? А вот глаза вашего- иркутского партнера вы, наверно, помните до сих пор. Чего же у вас -нехватало, что выпало- у вас? В чем вы нарушили природу азартной игры в данном случае? Вы были невнимательны к своему партнеру, к Москвину. Отсутствовал элемент внимания, обостренного внимания. Вот с чего надо было начинать работу: тренировать свое внимание, задавать задачи своему вниманию, развивать способность быть внимательным к действиям партнера, сначала хотя бы к самым простейшим, далее к более тонким и затем к тончайшим. Запомните: если после исполнения какой-либо сцены вам врезались в память все еле уловимые тонкости действий вашего партнера, значит вы сами хорошо играли сцену, у вас было самое главное сценическое качество — сосредоточенность. Когда вы играли в Иркутске в карты, вы делали это инстинктивно, спасаясь от катастрофы, которая угрожала вам в случае проигрыша. На сцене у вас нет реальной опасности, но- вы ж из своего опыта знаете, как надо- действовать. Тренируйтесь в этих действиях. Вы хорошо играете в шашки?

— Нет, слабо.

— Расставьте шашки на доску, начинайте играть... Для чего сделали этот ход? Вы, прежде чем сделать его, продумайте два-три хода вперед и постарайтесь предугадать, какими ходами вам может ответить Москвин и в каком положении будут после этого ваши шашки. Сосредоточьте свое внимание на этом... Угадали ходы Москвина?

— Нет.

— Играйте дальше, только опять соображайте на два хода вперед да следите при этом за левой рукой Москвина: он стащит со стола вашу сторублевку. Иван Михайлович, попытайтесь это сделать, а вы, Василий Осипович, во-время успейте прикрыть кредитку, прежде чем Иван Михайлович чуть двинет руку в этом направлении, и думайте, думайте о своих ходах в шашки... Ну-с, продолжайте игру. Только играйте по-настоящему и до конца. Мы посмотрим, кто из вас лучше играет... Э!.. Вот видите, сторублевки у вас уже нет, это невнимание. Внимание, внимание и внимание... Иван Михайлович, вы слишком заметно сплутовали, Чичиков сейчас же откажется с вами играть. Для этого надо найти подходящий момент... Продолжайте играть.

Долго шли эти наши упражнения, пока не совершился наконец тот перелом, который неизменно наступает как результат верной направленности и настойчивости в работе. Мы уже углубились по-серьезному в нашу шашечную игру, внимательно следим за каждым- движением друг друга, и потому самое сиденье наше на стульях неспокойно. В этом! уже ощущалась напряженность внимания двух азартных игроков, их ритм, а наигранное внешнее спокойствие в произнесении фраз: «Давненько не брал я шашек в руки», «Знаем, как вы плохо играете в шашки», еще более подчеркивало подлинные переживания двух игроков. Я видел, как горели глаза Москвина. Впоследствии эта сцена сделалась нашей любимой сценой во всем спектакле.

* * *

Следующая встреча с Константином Сергеевичем по «ноз- древской сцене» была много времени спустя, когда спектакль «Мертвые души» был уже выпущен. Он стал репертуарным спектаклем. Но дальнейшее совершенствование его составляло постоянную заботу режиссуры и самого Станиславского.

Ни один дублер, даже на второстепенную роль, не мог быть введен и выпущен в спектакль без просмотра и санкции Станиславского, не говоря уже о том, когда ввод касался главных, ведущих ролей.

На роль Ноздрева вводился Б. Н. Ливанов, очень талантливый характерный артист, с неуемной фантазией и кипучим комедийным темпераментом. Его нетерпение в творчестве, желание скорее схватить образ (он к тому же прекрасный карикатурист) создавало в первоначальной стадии работы всегда некоторый хаос. Исполнение казалось сумбурным, резким; часто поверхностным и внешним. Будучи талантливым человеком, он не мог сам этого не чувствовать, мучительно переживал неудачи и страдал, пока не находил наконец гармоническую форму. Так обстояло дело и с ролью Ноздрева. Роль вполне в его данных и, очевидно, ему нравилась. Не удовольствовавшись текстом! инсценировки, он добавил в свою роль много нового из того, что было в разных местах поэмы Гоголя, вставил целый монолог о том, как весело было на ярмарке и как он кутил с офицерами, все время вспоминая некоего поручика Кувшинникова, с которым, он уверен, Чичиков бы подружился[1]. Эту сцену и показывали Станиславскому. Ливанов в общем играл ее неплохо, но все же это было ниже его возможностей. В его исполнении нехватало еще подлинного внутреннего веселья, ноздревской заразительности, все шло больше по линии внешнего изображения. Монолог очень трудный, требующий высоких актерских качеств и техники.

— Ну что ж, голубчик... все это верно... более или менее, но немножко не то, не то рассказываете, не видите. Расскажите, что вы там на ярмарке с офицерами разделывали?

Ливанов, человек, как я уже сказал, с большой фантазией, насказал целый ворох вариантов того, что могло происходить в пьяном офицерском обществе того времени. Но Станиславский слушал его несколько рассеянно, как бы что-то соображая, и наконец сказал:

— Ну, это все чепуха, детская забава. Разве это офицеры? Какие-то институтки. А вот представьте себе, что эта компания...

И тут он нам насказал такого, что мы сначала просто рты разинули от удивления и долго не могли опомниться. Затем на нас напал безудержный смех, который с трудом; удавалось подавлять, чтобы слушать дальнейшее повествование Станиславского. А он был в ударе. Картину за картиной, все ярче и красочней рисовал он нам весь разгул, все безобразие офицерского поведения на ярмарке, а когда уж в подробностях поведал о том, что делал именно поручик Кувшинников и чем он произвел такое впечатление на Ноздрева, мы сползли со своих стульев на пол. И как могли возникнуть такие образы в мыслях

1 Сцена эта впоследствии была сильно сокращена.

столь скромного и целомудренного человека, каким был Станиславский, непонятно. Это придавало особую остроту его рассказам.

Когда мы, несколько успокоившись, начали повторять сцену, монолог у Ливанова зазвучал совсем по-иному. Глаза его горели, искрились. Перед его внутренним взором проходили яркие изображения Станиславского, он их ощущал очень живо. Весь свой темперамент он вкладывал в поиски разнообразия красок для передачи Чичикову своего великолепного впечатления от офицерского кутежа, а когда доходил до упоминания о поручике Кувшинникове и в его воображении всплывал образ, только что нарисованный Станиславским, он едва мог произнести слово «поручик», а уж на слове «Кувшинников» его схватила такая спазма смеха, что избавиться от нее он мог, только дав выход своим чувствам и вволю нахохотавшись. Этот его смех был живым человеческим смехом, захватившим все его существо. Это был предельно заразительный ноздревский смех. Это был Гоголь.

Вообще репетиция была веселой и радостной. Константин Сергеевич был в хорошем настроении, чему немало способствовал Б. Н. Ливанов, очень остроумный человек, всегда перемежающий работу и беседу веселыми шутками. Так и здесь, — когда мы удачно закончили свою сцену, Константин Сергеевич обратился к нему со словами:

— Ну что ж, голубчик, вот теперь это просто замечательно... это шедевр...

— Ну да, — ответил Ливанов, — но ведь второй раз так не сыграешь...

— Ни в коем случае.

— Вот в том-то и дело. Вы говорите — шедевр, а что в нем толку? Если б, скажем-, живописец, он бы уж сразу его и продал, а у нас все это «фу-фу».

Константин Сергеевич долго искренне смеялся и, отпуская Ливанова, успокаивал его уверениями, что в нашем искусстве есть свои преимущества, но Ливанов, продолжая свою шутку, только безнадежно отмахивался и продолжал сокрушаться по поводу зря погибшего шедевра.

«У ПЛЮШКИНА»

Как-то на одной из репетиций «Мертвых душ» в Леонтьевском переулке, в кабинете Станиславского, зашла речь о новых течениях в театральном искусстве. Константин Сергеевич, тогда уже сам не посещавший театров, с большим интересом и внима

нием слушал наши рассказы о московских спектаклях. Мы ему говорили о режиссерских формалистических ухищрениях, почитавшихся некоторыми театральными группировками в те времена особенно модными и расценивавшихся ими как передовое искусство, якобы пришедшее на смену обветшалому академизму МХАТ.

— Нужно относиться к этому спокойно, мужественно, — сказал Константин Сергеевич. — Нужно продолжать совершенствовать свое искусство, свою технику. Бывают ложные поиски и направления в искусстве, которые временно кажутся новым словом, которые ставят под угрозу основы высокого реалистического искусства, но они не в силах погубить его вовсе. Формализм — явление временное, надо переждать его, но не пережидать сложа руки, а работать. Кто-то должен заботиться о том, чтобы сохранить живыми ростки подлинного, большого, настоящего искусства, которые глушатся сейчас сорняками. Можно быть совершенно спокойными, что настанет время для их роста и пышного расцвета. Сорняки будут уничтожены, но надо сохранить ростки. Эта трудная задача лежит на нас. Это наша священная обязанность, наш долг перед искусством.

Слова его звучали бодро и уверенно, в глазах Константина Сергеевича светился огонь. Но, выслушав затем! рассказ о постановке шекспировского «Гамлета» в одном! из московских театров, где замечательный образ мыслителя-философа был решен в комическом плане, а поэтическая Офелия была волею режиссера превращена в распутную женщину, Станиславский сразу поник и, глубоко вздохнув, грустно произнес:

— Ну, здесь искусство погибло.

И тут же энергично принялся за работу. В этот день он был особенно придирчив к нам, предъявлял невыполнимо высокие требования, яростно нападая на малейший промах или проявления дурного вкуса. Он был временами жесток и несправедлив. Мы расплачивались за тех, кто надругался над гением Шекспира.

* * *

Замечательная глава гоголевских «Мертвых душ» о Плюшкине в инсценировке дана несколько бедно. Плюшкин сидит в своей комнате. Входит Чичиков и, приняв его за ключницу, вступает с ним в разговор. Позже недоразумение выясняется, и Чичиков, маскируя подлинный смысл своих комбинаций, под видом благотворительности несчастному старику, выманив у него согласие на продажу мертвых душ, уезжает из имения скупого помещика. Плюшкина играл замечательный артист Л. М. Леонидов, имевший все данные для воплощения этого гоголевского

образа. И возраст и вся острота индивидуальности этого интересного человека, его пронизывающий, подозрительный взгляд, сильный, но с теноровыми нотами голос, могущий иногда казаться «бабьим», всегдашнее стремление Леонидова к трагедии — все говорило за то, что роль Плюшкина в надежных руках и театру удастся показать глубоко трагический облик изголоданного пагубной страстью когда-то значительного человека, прекрасного хозяина и семьянина, русского помещика Плюшкина. Но как выявить все сложные черты характера, так подробно, любовно и сочно описанные в поэме? Ведь в инсценировку никак не уложишь замечательные гоголевские описания и поэтические отступления. В пьесе — это только небольшой эпизод, это всего лишь деловой разговор о продаже мертвых душ, и все.

Это обстоятельство все время нервировало Леонидова. Он чувствовал, что при подобных обстоятельствах нет хорошей, «площадки» для разбега и взлета его темперамента и актерских возможностей.

Леонидов с большим уважением относился к Станиславскому. Каждая репетиция с Константином Сергеевичем была для него волнующим событием. На первый показ Станиславскому он не хотел явиться недостаточно подготовленным, работал чрезвычайно напряженно, был очень придирчив и к себе и ко мне как своему партнеру. У меня роль шла плохо, и он всячески старался помочь мне, отлично понимая, что отсутствие хорошего Чичикова может окончательно загубить его.

Чувствовалось, что сцена не клеится. Интонации Леонидова подчас бывали исключительно яркими, отдельные моменты сцены, рисующие Плюшкина-скупца, очень убедительно передавались Леонидовым. и все же сцена смотрелась с интересом лишь местами, а в общем была довольно скучной и не держала зрителя в напряженном внимании.

Я говорю о небольшом количестве зрителей, которые присутствуют всегда на репетиции, и если нам не удавалось захватить этого «своего» зрителя, то чего мы могли ожидать от незнакомого зрителя, который наполнит зал в день спектакля? Но это дело еще далекого будущего, а в ближайшем один из важнейших этапов — показ нашей работы К. С. Станиславскому.

Мне кажется, я впервые видел Константина Сергеевича столь сосредоточенным на репетиции, как в тот день, когда мы в его кабинете в первый раз показывали ему сцену Плюшкина. Все внимание его на этот раз было обращено не на меня, а исключительно на Леонидова.

Я играл слабо, чувствовал свою беспомощность, но он совершенно меня игнорировал, я не существовал для него. Он

следил за игрой Леонидова, не спускал глаз с него, боялся пропустить малейшее его движение, вздох, интонацию. Он замер и не двигался. Его мысли можно было прочесть на лице, на которое я, каюсь, изредка взглядывал. Выражение его лица в большинстве случаев не было благоприятно для нас.

Мы кончили. Наступила долгая, томительная пауза.

Станиславский, сняв пенсне и уставившись в одну точку, казалось, подбирал слова для печального диагноза.

Леонидов, бледный, с потупленным взором, ждал.

Я от безнадежности наигрывал полное равнодушие и споч кой-ствие. Режиссеры и ассистенты приготовились для записи замечаний.

— Гм!.. Гм!.. Очень хорошо... У вас, Леонид Миронович, найдено много хорошего...— (Большая пауза.)— Но все это несколько бесформенно, все это «вообще». Здесь нет рисунка, и ваши хорошие краски никак не играют. В сцене нет ни начала, ни развития, ни высшей точки, ни конца. Плюшкин скуп — ищите, где он добрый... не добрый, а щедрый, мот, кутила, и сделайте это вершиной роли. Тогда ваша скупость заиграет, и особенно ярко и великолепно прозвучит в заключительной сцене фраза: «Нет, я оставлю ему их (часы) в духовной, после моей смерти, чтобы вспоминал обо мне». Через что вы выразите свою скупость? Только через те события, которые произошли с вами. Вы мало уделяете им внимания, вы углубились в себя, в свой внутренний мир, и на протяжении всей сцены боитесь расплескать самочувствие скупца, а это неверно. Вы идите от того, что произошло в сегодняшний день. Доигрывайте каждую сцену до конца во всех подробностях. Только этот путь приведет вас к раскрытию характера.

Что произошло? Плюшкин вернулся домой после обычного собирания хлама, принес корзину разной дряни, которую присоединит к той куче, что1 лежит на полу комнаты. Но для Плюшкина это не мусор, не хлам — это богатейшая коллекция, редчайшие антикварные вещи.

Он длительное время отсутствовал, дом оставался пустым, а кругом-, по его мнению, одни бандиты. Как ему трудно было пробраться с корзиной драгоценностей, чтобы его не ограбили! Войдя в комнату, он окинет тревожным взором все помещение, чтобы удостовериться, что в его отсутствие здесь никто не хозяйничал.

Несколько успокоившись, он устроился около кучи и начал перебирать и пересчитывать экземпляры своей коллекции. На этом моменте раскрывается занавес и начинается ваша сцена.

Это начало действия. Зритель впервые видит Плюшкина, его комнату, ему все здесь интересно. Вам нечего спешить. Вы мо

жете играть здесь большую сцену: «Плюшкин пересматривает свои драгоценности». Можете вы это играть? Только это?

Вы чувствуете, какой это великолепный материал для актерского мастерства?

Исполняя эту сцену со всеми подробностями, во всей органичности, вы можете, не произнося ни одного слова, держать внимание зрительного зала в напряжении. Вы же пропускаете эту возможность, игнорируете ее и спешите скорее к диалогу с Чичиковым.

Вам кажется, что там ваше спасение, но это неверно. Еще до того, как Чичиков произнесет первую фразу у Плюшкина, сколько здесь событий, переживаний, и все это очень интересно нам, зрителям. Вот мы видим, как какой-то старик, похожий на бабу, роется в куче мусора, с большим вниманием и любовью осматривая каждую из вынутых им вещей, будь то подкова или кусок старой подошвы. Он углубился в свое занятие и не заметил, как дверь осторожно открылась, в комнате появился Чичиков и стал внимательно вглядываться в Плюшкина, стараясь определить, баба это или мужик? Почувствовав на себе взгляд, Плюшкин повернулся в сторону Чичикова, их взгляды встретились.

Что это для Плюшкина? Это то, чего он больше всего боялся в жизни, что было его постоянным кошмаром: к его драгоценностям подкрался бандит, да еще какой! Не из тех, что живут здесь, подле его имения, — этих он всех знает, — нет, это новый, приезжий, очевидно, особенно крупный специалист по грабежам и убийствам.

Как быть? После первых минут ошеломления Плюшкин начинает предпринимать целый ряд предосторожностей для спасения своей жизни, тщательно скрывая, однако, свои опасения от бандита, чтобы, обманув его, постараться выскочить из комнаты и позвать на помощь.

При этих обстоятельствах Чичикову очень трудно пристроиться для разговора и вот в этом! взаимном непонимании друг друга, в стремлении их к двум- противоположным целям (одного —- завязать беседу, а другого — удрать из комнаты) — тоже очень интересный сценический момент.

Наконец первые слова произнесены, положение более или менее выяснилось, и начался диалог.

А вы сейчас начинаете прямо с диалога, пропуская самое интересное — момент ориентации, момент пристройки друг к другу, .

В жизни вы никогда этого не пропустите, а на сцене всегда почему-то это делается.

Уверяю вас, что это очень важно, это больше всего убеждает зрителя и ставит актера на путь правды, веры в свои действия, а это самое важное.

Моменты ориентации могут быть краткими, едва уловимыми, в зависимости от обстоятельств, а иногда наоборот. Момент ориентации, прощупывание друг друга не обязательно прекращаются, когда партнер вступает в беседу. Первые фразы обычно еще не звучат по-настоящему действенно, так как каждый из партнеров не сделал еще для себя хотя бы предварительной оценки своего собеседника. Они продолжают прощупывать друг друга для более успешного воздействия на партнера. Особенно это может относиться к такому подозрительному человеку, как Плюшкин.

Ведь прежде чем он разгадал, кто такой Чичиков, и уверовал в то, что это не кто иной, как посланец неба, принесший ему благодеяние за величайшее добродушие и смирение, он принимал его то за разбойника, то за помещика, приехавшего в гости и желающего хорошо пообедать, то за разорившегося гусара, желающего занять денег, и т. д. Здесь все время моменты ориентации, пристройки и затем переориентации и новой пристройки применительно к возникшим новым обстоятельствам!.

Это все как бы вступление, первая часть сцены: «Плюшкин распознает Чичикова». Только это пока что и надо делать. Забудьте все, делайте пока только это со всем вниманием и отмечайте для себя свои впечатления.

Часть вторая: Плюшкин наконец понял, что перед ним благодетель. Как его отблагодарить, задобрить, чтоб и на будущее время он не оставил своими милостями? Вот тут Плюшкин устраивает «банкет»: велит поставить самовар, принести сухарь от кулича, который три года тому назад привезла ему родственница. Здесь он богатейший помещик, хлебосол, задающий невиданный пир. Играйте здесь Плюшкина щедрого, расточительного, забудьте совсем о его скупости, ставьте себе одну задачу — как бы получше угостить своего благодетеля, поразить его размахом своей щедрости и одновременно с этим скорее продвинуть дело с оформлением продажи мертвых душ.

Во время этой второй части сцены есть два острых момента, когда все дело чуть было не сорвалось: один раз из-за того, что Плюшкин не может поехать в город, а другой — из-за потери листочка чистой бумаги.

Эти моменты очень серьезны, не пропускайте их, каждый доиграйте до конца.

Потеря листка чистой бумаги для Плюшкина — это большое событие. Тут главное — уметь по-настоящему искать. Только через то, как вы ищете, можно передать всю глубину вашего переживания. Нужны большая собранность, подлинное внимание. Словом, не переживать, а действовать.

Наконец препятствия устранены, дело сделано, не только

мертвые, но еще и беглые души куплены удивительным благодетелем Павлом! Ивановичем Чичиковым.

Теперь третья часть сцены: как достойно проводить этого исключительного человека, который сделал столько добра и благодеяний да еще плюс к тому отказался от угощения.

Целая сцена: «Проводы Чичикова».

Думайте только об одном — как выразить свою любовь, свое уважение, свою благодарность гостю. Забудьте совсем о Плюшкине, угрюмом, желчном ворчуне, человеконенавистнике.

Нет, сейчас он чрезвычайно любезен, человеколюбив. Играйте Афанасия Ивановича из «Старосветских помещиков».

И вот заключительная часть сцены: Плюшкин остался один. Первые минуты он еще живет по инерции заботами о том, хорошо ли он умилостивил своего дорогого гостя. Ему вдруг показалось, что он мало выразил знаков своей признательности этому человеку. Он то подбегает к окну, где видит усаживающегося в бричку Чичикова, то подбегает к куче хлама или письменному столу, борясь с желанием что-то совершить.

Наконец добрые, возвышенные чувства берут верх, решение принято, и он, суетливо роясь в пыльных ящиках письменного стола, произносит: «А подарю-ка я ему карманные часы». Вот они, часы, найдены. «Он еще человек молодой, ему нужны карманные часы, чтобы понравиться своей невесте...» и т. д. Вот он сдул с них пыль и, осмотрев их внимательно, бежит к двери, чтобы успеть до отъезда вручить их гостю, но на полдороге останавливается.

И здесь может быть то, что называется «гастрольной паузой ». Человек, только что сгоравший от желания как можно скорее сделать подарок, приходит в ужас от сознания чуть было не совершенного непростительного мотовства, грозящего ему разорением.

Эта мысль пришла ему не сразу. Момент ее зарождения и развития должен быть выражен в паузе. Когда он до- конца все понял, перед ним возникает задача — как можно дальше запрятать чуть было не ускользнувшую из дому драгоценность и, пока не убедился, что вещь запрятана прочно, не успокаиваться, несколько раз менять место хранения.

Наконец часы спрятаны в надежное место... Но как же благодетель? Ничего: «Я оставлю ему их в духовной после моей смерти, чтобы вспоминал обо мие».

И Плюшкин снова становится Плюшкиным. Он с беспокойством начинает осматривать свое имущество: уж не стащил ли ^его его неожиданный визитер?

На этом идет занавес.

Каждый из этих кусков должен быть правдиво, с логической последовательностью разыгран, должен развивать предыдущий и объединиться в непрерывную линию нарастающего действия.

Не думайте об образе, переживаниях. У вас есть ряд эпизодов, очень различных по своим переживаниям. Не надо все красить одной краской скупости, мрачности и т. д. Здесь есть и доброта, и щедрость, и радость. В соответствии с этим различны и все его действия. В неожиданной смене одного действия другим, часто совершенно противоположным, и проявится активность скупца в вопросах наживы. Развивайте каждый эпизод до полной законченности, делайте из всего событие. Создайте прежде всего схему своего физического поведения в каждом эпизоде, а затем соединяйте их в единую линию действия. Это наивернейший способ притти к воплощению идеи, заложенной Гоголем в образ Плюшкина.

— А какова должна быть моя линия, Константин Сергеевич? — спросил я.

— Вам во всех случаях нужно уметь приспособиться к характеру своего собеседника.

Плюшкин — это трудный случай, но надо и его раскусить, надо суметь и ему понравиться. Чем? Станьте на место Плюшкина и подумайте, что ему надо. Все его считают скупым, а вы удивляйтесь его доброте, его хозяйственности, да так, чтобы он поверил вам. А то вот он рассказывает про соседа, капитана: «Родственник, говорит, дядюшка, дядюшка, в руки целует, а я ему такой же дядюшка, как он мне дедушка». Видите — не верит, хотя тот и в руку целует. Значит, нужно тоньше действовать.

Нужно искренне проникнуться всеми заботами Плюшкина, понять их, сочувствовать ему, самому сделаться Плюшкиным на это время.

Может быть, вам вообще хорошо бы некоторое время порепетировать не Чичикова, а всех других помещиков, с которыми он имеет дело. Это- принесет вам несомненную пользу.

* * *

Вторым исполнителем роли Плюшкина готовили артиста Б. Я. Петкера, перешедшего так же, как и я, в МХАТ из Московского театра комедии (бывш. Корш).

Этот молодой тогда артист очень удачно и-грал характерные роли, и, когда возник вопрос о подыскании дублера Леонидову в роли Плюшкина, выбор пал на него. Кстати, Константину Сергеевичу таким- образом представлялась возможность познакомиться с но-вым! артистом в практической работе.

После некоторой подготовки его режиссерами спектакля Е. С. Телешевой и В. Г. Сахновским была назначена репетиция со Станиславским.

Петкер был вызван часом или двумя раньше, и то, что происходило в мое отсутствие, мне известно со слов самого Петкера.

В точно назначенный срок Петкер вошел в калитку небольшого дворика, где за столом под большим полотняным зонтом сидел Станиславский. Около него расположились режиссеры Телешева и Сахновский. Несколько поодаль находился художник Симов и еще приехавший в Москву на театральный фестиваль турецкий режиссер Муохин-Бей, интересовавшийся вопросами режиссерской техники и получивший разрешение Станиславского присутствовать на репетиции.

Станиславский очень любезно поздоровался с Петкером, представив его художнику Симов у и Мусхин-Бею.

После некоторой паузы Константин Сергеевич обратился к режиссерам с просьбой рассказать о том, как шли репетиции, что удавалось и не удавалось в работе.

Получив успокоительные ответы на ряд заданных вопросов, он спросил:

— А как с возрастом? Ведь Плюшкину семьдесят лет, не меньше. Это очень трудная задача.

Но и в этом режиссеры старались его успокоить.

— Борис Яковлевич очень хорошо перевоплощается, — говорили они. — Он много играл стариков, и это ему привычно.

— Гм!.. Гм!.. Я очень боюсь, как бы это не была «игра в старика»: смотрите, мол, молодой человек — и как хорошо изображает старика. Этого ведь мало и совсем! неинтересно рядом с гоголевским образом — этим воплощением мировой скупости... Ну-с, попробуем. Начинайте какое-нибудь место из сцены. Василий Григорьевич, подскажите мне текст. Я буду говорить за Чичикова. Итак, мы начинаем играть.

Б. Я. Петкер в меру своих сил, испытанными средствами стремился изобразить дряхлого скупого старика.

Константин Сергеевич, подавая реплики, внимательно следил за ним, затем остановился и задал вопрос:

— С кем вы разговариваете? Кто сейчас перед вами сидит?

— Константин Сергеевич Станиславский...

— Ничего подобного — жулик...

— То-есть как?

— Вот видите. Вы уже сейчас смотрите на меня внимательнее, чем- когда играли сцену. Тут есть уже нечто жиное. Если я известный жулик, то как вы будете смотреть за мной во время разговора? Ну, вы просто посмотрите на меня, как на жулика. Постарайтесь предугадать мои намерения, определите их.

А вдруг у меня спрятан нож? Припомните, где у вас что лежит во дворе, за что вы больше всего опасаетесь. Не играйте ничего, а только соображайте для себя. Вы все хотите что-то сыграть. Сыграть вы еще ничего не сможете, накапливайте мысли.

В это время Константин Сергеевич потянулся за ручкой, лежавшей на столе, чтобы сделать запись, но Петкер быстрым движением перехватил ручку и отложил ее в сторону.

— Совершенно верно. Теперь старайтесь угадать, что я еще хочу сделать. Следите за мной. Нет, вы не играйте, а действительно следите. Опять играет!.. Пойдемте погуляем по двору. Я ваш сосед, а это ваше хозяйство. Расскажите мне пообстоятельнее, как у вас тут и что. Что это за сарай? — серьезно спросил он, указывая на постройку.

Петкер отвечал какими-то общими фразами, но Константин Сергеевич не удовольствовался ими и все подробнее расспрашивал о каждой мелочи.

В это время во двор въехал ломовик с грузом. Константин Сергеевич тотчас же направился туда, расспрашивая по дороге, что это такое привезли и для чего.

Петкер давал объяснения. Станиславский внимательно слушал, но несколько раз переспрашивал и не отставал, пока не получал осмысленного ответа. Так они расхаживали по двору и в очень серьезном тоне вели свою игру, потом подсели к столу и продолжали беседу на хозяйственные темы: о покосе, урожае, мужиках и т. п.

Во время этой беседы я пришел на репетицию. Увидев Константина Сергеевича, занятого серьезным разговором! с Петке- ром, и никак не думая, что они репетируют, я остановился на расстоянии, выжидая момента, когда удобно будет поздороваться.

Константин Сергеевич, мельком взглянув на меня, тихонько шепнул Петкеру:

— Смотрите, кто пришел. Будьте осторожнее с ним, не подпускайте близко — жулик.

Я сразу понял, в чем дело, и включился в игру.

Станиславский, предоставив нам поле действий, быстро из помещика превратился в режиссера и стал внимательно следить за нами.

Я направился к Петкеру, он быстро вскочил и убежал.

— Гм!.. Гм!.. «Сыграли», Борис Яковлевич. Надо проста отойти на несколько шагов, и все... Ну, подойдите еще раз, Василий Осипович. Гм!.. Опять наиграли!.. Так Чичиков сразу поймет, что вы его боитесь, а вы сделайте только то, что надо, чтобы быть в безопасности.

Постепенно мы разговорились с Петкером, импровизируя сначала своими словами, потом перешли на авторский текст.

Каждый раз Константин Сергеевич прерывал нас, как только наш разговор принимал форму театральной игры и утрачивал органическое течение. Он вновь и вновь возвращал нас к правде:

— Ничего не нужно играть. Вы только слушайте и соображайте, куда клонит свой разговор Чичиков. Мне нужно сейчас только ваше внимание... Старайтесь разгадать, зачем приехал к вам непрошенный гость. Теперь предложите ему сесть... Нет, так нельзя: он же вас пырнет ножом... И так нельзя... найдите, как удобнее... и безопаснее.

Шаг за шагом Станиславский раскапывал в актере все живое и устранял все актерское, ремесленное, театральное. Уже исчез в Петкере его стариковский «тончик», его обычная манера игры, проглядывало живое лицо, внимательный, недоверчивый глаз. Я, очевидно, отвечаю ему тем же, и мы оба ощущаем* связующие нас нити взаимного интереса друг к другу.

Я начал осторожно излагать свое дело. Он меня слушает, старается вникнуть в его сущность.

Нам хорошо. Немногочисленные зрители слушают нашу беседу и следят за ее развитием.

Настал момент, когда Петкер — Плюшкин вполне понял и оценил все благодеяние, которое ему хотят сделать, и после фразы Чичикова: «Из уважения к вам я и расход по купчей беру на себя» лицо его както просветлело. Он долго молча с изумлением смотрел на меня. Наши зрители с интересом ждали дальнейшего. Лицо Петкер а конвульсивно задергалось. Константин Сергеевич, до сих пор сидевший в молчании, стараясь не прервать ставшую на правильные рельсы сцену, осторожно подсказал:

— Теперь наигрывайте, наигрывайте лицом, сколько хотите наигрывайте. Вы получили теперь право на это. Сморщите его, сколько можете, высуньте язык... больше... больше... Теперь не бойтесь... Вот так!

Он говорил и сам заливался веселым смехом, и все кругом смеялись. На этом Константин Сергеевич закончил репетицию,

— Ну что ж, очень хорошо... Чувствуете, как осторожно надо нащупывать роль, плести тоненькие паутинки живой органической ткани поведения образа, плести очень осторожно, чтобы не порвать ее. Не тычьте в нее грубым канатом театрального ремесла, плетите терпеливо из этих паутинок ткань высокого органического искусства, впоследствии она обретет свою прочность, и тогда за нее можно уже не опасаться. Продолжайте дальше работать, ничего не форсируйте, осторожно отталкиваясь от самых простых жизненных, органических действий. Не думайте пока об образе. В результате ваших правильных действий в предлагаемых обстоятельствах роли явится и образ. Вы видели сейчас на примере, как можно осторожно прокладывать

себе тропинку, идя от одной маленькой правды к другой, проверить себя, раскрыть свою фантазию и притти к, яркому, выразительному сценическому действию. Работайте в этом духе дальше. Вам- понятно, что надо делать? — обратился он к режиссуре. — Через некоторое время опять приходите показать мне.

Но случилось так, что больше нам не пришлось показать эту сцену Константину Сергеевичу. Он был занят другими делами. Однажды он позвонил мне и расспрашивал, как развивается роль у Петкера. Наша телефонная беседа длилась около двух часов. Чувствовалась его большая заинтересованность и ролью и новым артистом. Мне очень трудно было отвечать, так как мое положение было весьма щекотливым. Если говорить ему сплошь успокоительные вещи, он перестанет верить, начнет задавать каверзные вопросы и ловить тебя, как следователь, говорить же о недостатках и отрицательных явлениях — это- значит «топить» товарища и излишне волновать Константина Сергеевича.

Я изворачивался как мог. На беспокоивший его вопрос о возрасте я перестарался в своем ответе:

— Ну, об этом не беспокойтесь... Петкер с этой задачей справляется великолепно. Даже удивительно, как ему удается показать старого-старого больного человека.

— Гм!.. Гм!.. Это ужасно, если это больной... Что значит больной? Психически больной? Тогда это неинтересно. Идея здесь в том-, что Плюшкин одержим страстью накопления. Это тот же Чичиков в старости. У него нет гибкости в суставах, он не может быстро вставать, быстро садиться, ходить, плохо видит... вот и все, а в остальном он вполне здоров и нормален.

— Вы, Константин Сергеевич, вызовите нас к себе. Мы бы хотели еще раз показать вам. нашу сцену.

— Я постараюсь, но вот видите, все нет времени, другие дела... Не знаю, удастся ли. А вы мне, пожалуйста, звоните и рассказывайте, что у вас там происходит... Только вы тоже... все скрываете... Гм... гм... а вы откровенно посплетничайте мне... А?

— Хорошо, Константин Сергеевич.

— До свидания.

«У КОРОБОЧКИ»

Какое блаженство, когда хоть на несколько минут удается проникнуть в ту сферу искусства, где оно становится подлинным, когда на сцене ощущаешь подлинную жизнь в ее тончайших проявлениях! Вот перед тобой стоит твой партнер, он живой

человек. Ты видишь его как нечто реальное, ты по выражению его лица, по движению его зрачка разгадываешь его подлинные мысли. Ты сам- подлинно мыслишь. Т ы позволяешь себе делать такие паузы, какие тебе нужны для того, чтобы осмыслить то или иное положение. Не чувствуя никаких обязательств перед зрителем, ты ведешь со своим партнером или партнершей сплошную тонкую и увлекательную борьбу — сегодня не так, как вчера, и завтра не так, как сегодня.

Добиться этого, очистить актера от всего того, что цепко держит его на уровне ремесла, и подвести к порогу творчества органической природы — вот цель, к которой устремлены все помыслы Станиславского. Для достижения этой цели он владеет бесчисленным количеством! педагогических приемов, основанных на тонком знании природы актерского творчества и большом опыте в изучении всех актерских недугов, в устранении которых и заключен весь фокус его метода.

Роль помещицы Коробочки была поручена М. П. Лилиной, одной из основательниц Художественного театра, прекрасной актрисе, создавшей в прошлом! ряд блестящих ролей. В описываемое время Мария Петровна нащупывала возможности перехода на новое амплуа, и роль Коробочки была одной из первых ее ролей старух. Это обстоятельство послужило главным образом причиной того, что роль Коробочки как-то особенно ей туго давалась. Актриса легко возбуждающегося комедийного темперамента, когда дело касалось ее стихии — ролей молодых, обаятельных женщин и девушек, — несколько растерялась в работе над овладением непривычного для нее материала старухи-помещицы, да еще гоголевского плана. Ее неизменная интуиция молчала. Мария Петровна к тому же тщательно закрывала для ее выхода все щели, применяя в своей работе над ролью несвойственный ей метод кропотливого, разъедающего анализа, излишних раздумий, чрезмерного самоконтроля, убивающих ее ценнейшие качества: легко пробуждающуюся интуицию, наивность и заразительный темперамент. Слова, высказанные Константином Сергеевичем одной из наших актрис, могли быть полностью отнесены и в адрес Марии Петровны:

«Вам не все нужно на сцене понимать, а только частицу. Дотошность — иногда бич для актера. Актер начинает мудрить, ставить кучу ненужных объектов между собой и партнером».

Запутавшись в длинном лабиринте всевозможных надуманностей и ненужных усложнений, бедная Мария Петровна, выбиваясь из сил, трудилась над созданием гоголевского образа и с каждой новой репетицией шаг за шагом двигалась в обратном направлении от желанной цели. Пришедший ей на помощь

Константин Сергеевич при всем своем педагогическом гении не мог, казалось, спасти положение. Мария Петровна была поражена шоком, перестала понимать что-либо, и ее занятия с Кон» стантином Сергеевичем были как бы воспроизведением гоголевской сцены Чичикова с Коробочкой.

Станиславский очень остроумно уподобил сцену «Чичиков у Коробочки» починке какого-то странного часового механизма. Часовщик (Чичиков), прекрасно знающий свое дело, пытается заставить действовать этот механизм, но каждый раз в последний момент, когда пускает маятник, от неизвестных причин пружина с треском распускается, и все надо начинать сначала. Чичиков, как опытный мастер, не теряя самообладания, спокойно опять начинает ставить на место мельчайшие детали механизма, подвинчивает винтики вплоть до рокового момента, когда раздается треск и пружина вновь распускается до полного ослабления. Вооружась терпением, Чичиков снова начинает работу, и так до бесконечности, пока наконец, выведенный из терпения, в припадке злобы не швырнул их со всего размаха об под... и часы неожиданно пошли. Часовой механизм находится в голове Коробочки, и вся действенная задача Чичикова заключается в том, чтобы проникнуть в глубь этого механизма, понять, в чем там неисправность, и устранить все неполадки, мешающие Коробочке понять Чичикова.

Коробочка искренне хочет продать мертвые души, ей это выгодно, но она боится продешевить, пропустить исключительный случай обогащения, попасть впросак. От Чичикова она старается понять не то, что он фактически говорит, а то, о чем он умалчивает, его «подтекст». Таким образом, на всю сцену для Коробочки одна простейшая задача — только бы не попасть впросак, не продешевить. Для этого ей нужно хорошенько разгадать Чичикова, выпытать его точные намерения. Коробочка, конечно, дура дубиноголовая, как ее обзывает Чичиков. Однако просто дурость как таковую сыграть нельзя, а вот та бесплодная активность Коробочки, ее внутреннее внимание к разрешению несуществующих сложностей и будут наиболее ярко передавать ее дубиноголовоеть. Для актрисы здесь нужно прежде всего обрести это подлинное внимание к поступкам и действиям своего партнера, и этого, казалось бы, простейшего качества не могла при всем старании добиться М. П. Лилина даже при помощи Станиславского.

— Вот смотрите, — сказал однажды Константин Сергеевич, — как курьезно, что блестящая актриса, умеющая делать на сцене тончайшие вещи, не может сейчас выполнить элементарную сценическую задачу.

Снова и снова подступал он к Лилиной, стараясь всеми сред

ствами освободить ее от вериг, навешанных ею на себя противопоказанными ей методами работы. Но все было напрасно. Актриса была поражена шоком, не могла произвести ни одного свободного, сознательного действия. Все то, что она пыталась делать, носило следы неестественности и крайнего напряжения. В конце концов Лилина вынуждена была временно отказаться от роли, чтобы не задерживать спектакля и, не связывая себя сроками, продолжать работу. Роль передали актрисе Зуевой, которая и играла премьеру.

По прошествии некоторого времени, когда спектакль «Мертвые души» уже много раз прошел во МХАТ, меня пригласили к Константину Сергеевичу в Леонтьевский переулок для репетиции с Лилиной сцены «У Коробочки». Я шел, что называется, с легкой душой: репетиция для Лилиной, я только как партнер, роль у меня сделана, много раз играна, а послушать занятия Станиславского со стороны — это весьма занимательно, поучительно и нетрудно. Но не тут-то было. Константин Сергеевич совершенно неожиданно обрушился именно на меня. Первые реплики Лилиной он оставил без всякого внимания, зато я, не успев открыть рта, был остановлен окриком Станиславского, не предвещавшим мне безмятежного времяпрепровождения:

— Что вы делаете?

— Я отряхиваюсь после дождя.

— Во-первых, это совсем не похоже, а потом, что же это вы в комнате у стола отряхиваетесь? Это же невежливо перед хозяйкой.

— А он не видит хозяйки.

— Не верю. Как же он не видит? Так вы не можете ее не видеть.

— У нас тут установлена такая мизансцена, но в этой комнате...

— Мне важна не мизансцена, а логика. Если вы пришли мокрый, как вы будете действовать здесь сегодня, при данных обстоятельствах? Ужас!.. Что вы делаете?

— Я... хочу...

— Ничему не верю...

Преодолев кое-как начало сцены, вступили в диалог:

— Чайку, батюшка.

— А недурно, матушка.

— Ужас! Блям, блям, блям... Я ничего не понимаю!..

— А недур-но, ма-туш-ка.

— Дальше...

— С чем прихлебнете чайку, батюшка? Во фляжке-то фруктовая.

— А недурно, матушка, хлебнем и фруктовой...

— Ох-ох-ох! Все забыли... Говорите слова и только слова... Как вы будете вести себя за столом? Вас угощают чаем, наливкой, к вам внимательны, ответьте и вы тем же. Что значит после дождя очутиться в теплой комнате за чаем? Я ничего этого не вижу. Ну-с, начнем...

И чем дальше, тем придирчивей становился ко мне Константин Сергеевич. Он совершенно не обращал внимания на Лилину, которая была, как мне казалось, вовсе не на высоте.

Я доходил до полного отчаяния. Я прилагал все усилия, чтобы вырваться из-под гипнотизировавшего меня неумолимого взгляда Станиславского. Вот еще одно последнее усилие, и я брошу все, уйду с репетиции, и пусть будет, что будет. Но вдруг... что такое? Вырвалась какая-то теплая, живая интонация. Я потянулся к графину на столе, налил рюмку наливки, взглянул на Коробочку, увидел ясные, внимательные глаза Лилиной (до этого я видел ее, как в тумане), захотелось как-то пообщаться с ней.

— А как ваша фамилия?— спросил я. — Вы меня простите... я так расселся, приехал в ночное время...

Извинение прозвучало очень искренне. Константин Сергеевич замолк, а впрочем, я уже как-то и забыл о нем. Меня интересовала только сидевшая напротив старушка. Мало-помалу завязался с ней приятный разговор. Она рассказала о своем житье, пожаловалась на свои житейские неудачи, и вдруг как-то все стало интересным. Мне захотелось обработать ее, купить все ее мертвые души за пятнадцать рублей. Старушка, видимо, недалекая, дело можно обделать в два счета.

— Уступите-ка их мне, матушка.

— Как же так их уступить?

— Да так, просто...

— Да ведь они же мертвые?

— А кто же вам говорит, что они живые? Ведь вы же за них платите, а я вас освобожу от хлопот и платежей и еще дам вам пятнадцать рублей. Ну-с, как, понятно?

— Право, батюшка, я в толк не возьму...

Я вижу живые глаза Лилиной. Они то жадно впиваются в меня, то скользят по ассигнациям. Я жду от них ответа. Мне не надо слов, я по зрачку вижу, что ее гложет сомнение.

— Поймите, матушка, — стараюсь разъяснить я, — это деньги, деньги, они на улице не валяются... Вот вы почем предали мед? Ну, матушка, взяли греха на душу. — Я уже без реплик могу читать все ее намерения, настолько верно жила мыслями Коробочки Лилина. — Ну, хорошо, так ведь то мед... мед... а это так, ничто, и я за ничто даю вам и не двенадцать рублей, а пятнадцать, и не серебром, а ассигнациями.

Вот уже вижу проблески понимания в глазах Марии Петровны, вот сейчас дело разрешится благоприятно... и вдруг:

— Нет, я все-таки боюсь, как бы, мне на первых-то порах не потерпеть убытку...

Пружина с треском сорвалась. Я уселся против Марии Петровны и молча стал смотреть на нее, изучая, с какой стороны легче к ней подступиться. Я услышал неожиданно для себя взрыв хохота присутствующих на репетиции. Не обращая на него внимания, я вновь приступил к обработке Коробочки. Но едва я связался с ней взглядом и приготовился изложить суть дела, как сам вдруг чуть не расхохотался, (увидев перед собой Лилину, превратившуюся в уморительную гоголевскую старушку, помещицу Коробочку. Ее несколько испуганные, полные любопытства глаза, устремленные на меня, выражали такую непроходимую глупость, во всем существе ее был такой настоящий серьез в отношении меня, моих действий, мыслей, что нужно было сделать большое усилие, чтобы взять себя в руки и приобрести тот же серьез к делу, какой был у нее.

Дальше сцена пошла, как по рельсам. Мы задавали друг другу вопросы, старались разгадать мысли и намерения друг друга, обмануть один другого, запугать, уговорить, разжалобить, нападали друг на друга с остервенением!, отступали, отдыхали и вновь вступали в борьбу. Во всех наших действиях были логика, целесообразность, убежденность в важности всего происходящего и направленность внимания только на партнера. Мы не думали о зрителе. Нас абсолютно не интересовал вопрос, хорошо ли мы играем. Мы были заняты своим делом. Мне нужно было во что бы то ни стало заставить работать сложный и непонятный механизм, находящийся в голове Коробочки. И только этого я и добивался. Мы ничего особенного не делали. Все было просто, без всяких комических трюков, а между тем немногочисленные зрители во главе со Станиславским буквально сползали от хохота на пол. Константин Сергеевич доходил до колик. Мне кажется, в этот момент мы были очень близки к Гоголю. Это был тот гротеск, против которого ничего не мог возразить сам Станиславский.

— Что же произошло? — сказал Константин Сергеевич по окончании репетиции. — Вы были подхвачены волной интуиции и превосходно сыграли сцену. Это самое ценное в искусстве. Без этого нет искусства. Больше так вы никогда не сыграете. Вы можете сыграть хуже, можете сыграть лучше, но то, что было сейчас здесь, — это неповторимо и поэтому ценно. Попытайтесь повторить то, что вы сыграли, — ничего не выйдет. Это не фиксируется. Фиксировать можно только те пути, которые привели вас к этому результату. Я мучил вас, Василий. Осипо

вич, поисками ощущения правды простейших физических действий. Это путь к пробуждению интуиции. Я толкал вас на путь простой логической последовательности, на путь органического, подлинного общения. Ощутив логику своего поведения, вы поверили своим поступкам и зажили на сцене подлинной, органической жизнью. Эта логика в наших руках, это фиксируемо, это понятно, а между тем- это и есть путь к интуиции. Изучайте этот путь, запоминайте только его, а результаты придут сами. Я помог Василию Осиповичу сделать только первые шаги, а дальше он уже пошел сам, без всякой помощи.

— А Мария Петровна?

— Мария Петровна просто сначала заинтересовалась нашей работой, процессом постепенного «оживления» Топоркова. Заинтересовавшись по-настоящему, она тем самым обрела подлинное внимание к нему. Это внимание — подлинная сосредоточенность на объекте. Мы отвлекли ее от всего мешающего, от всех связывающих пут и привели к живому общению с живым человеком. Тут один воздействовал на другого... своего рода детонация, и отсюда -все качества.

Для меня стало ясно, почему на этой репетиции Константин Сергеевич обрушился только на меня и совершенно игнорировал Марию Петровну, для которой, -в сущности, и была назначена репетиция. Это был особый ход к индивидуальности актрисы.

Много позже, на одной из репетиций «Тартюфа», Константин Сергеевич сказал:

— Систему знают многие. Систему умеют применять еще единицы. Я, Станиславский, систему знаю, но еще не умею, или, вернее, только начинаю уметь ее применять. Чтобы овладеть разработанной мною системой, мне надо родиться во второй раз и, дожив до шестнадцати лет, начать сначала свое актерство.

Эта мысль, высказанная Станиславским, дает исчерпывающий ответ всем вульгаризаторам системы, независимо от того, принимают они ее или отрицают.

«КАМЕРАЛЬНАЯ»

В пьесе есть так называемая «камеральная» сцена: перепуганные, подавленные чиновники собираются в доме прокурора для «камерального» совещания по поводу скандальных слухов о Чичикове, распространившихся по всему городу и угрожающих неприятными последствиями. Я не был занят в этой сцене, если не считать одной реплики, которую произношу за дверью, и

имел возможность вникать ео все тонкости режиссерской работы Станиславского со стороны. Это, пожалуй, самая лучшая сцена в пьесе, ее вершина. Здесь именно происходит раскрытие характеров всех участвующих в развороте странной, непои нятной чичиковской истории с мертвыми душами. Эта сравнительно небольшая, но очень яркая сцена мастерски сделана инсценировщиком. В ней сконцентрированы наиболее острые мысли и положения гоголевской поэмы. Если в первоначальной стадии работы над пьесой у нас было тяготение ко всякого рода преувеличениям, то в этой сцене режиссура в лице Сахнов- ского и Телешовой особенно усердствовала в поисках острых гротесковых форм сценической интерпретации. Было очевидное желание превзойти самого Гоголя. Но сколько ни бились, сколько ни изощрялись, сколько ни придумывали острейших решений, ни одно из них не попадало в цель, а только надрывало физические силы актеров. То, что у Гоголя звучало так убедительно, правдиво и вместе с тем по-гоголевски остро, в исполнении выглядело просто чрезмерно преувеличенным., Внешне — с претензией на яркость и остроту, а внутренне, по существу, — хо- лодно, пусто, неубедительно. Актеры не верили ничему из того, что изображали на сцене.

Приступив к работе над «камеральной», Станиславский прежде всего опорочил в наших глазах внешние приемы преувеличений, уличая актеров в отсутствии логики.

— Почему вы строите такие гримасы при входе в комнату?

— Это от страха... мы очень перепуганы событиями.

— Страх нельзя играть... нужно спасаться от опасности, а опасность не здесь, а там, откуда юы пришли. В этой комнате все свои, а вы чего-то боитесь... У вас нет логики. Вместо облегчения вы стараетесь «сыграть» страх, да еще так неискусно, преувеличенно. Острую форму можно найти только через логику и последовательность вашего поведения. Если я не верю логике, вы не убедите меня ни в чем, хотя бы для этого ходили на руках или наклеили по пяти носов и по восьми бровей. Я видел одного прекрасного актера, который, играя водевиль, снимал на сцене брюки и бил ими свою тещу. Это было великолепно и никого не шокировало. Потому что актер сумел убедить зрителя всей логикой своего поведения, что ему ничего другого не остается, как поступить именно так. Он последовательно, шаг за шагом подготовил нас к этому. Вы хотите найти острую форму? Найдите сначала верное содержание, подлинные человеческие чувства, логически последовательные действия и постепенно выращивайте все это до нужных пределов.

В работе над этой сценой Константин Сергеевич пошел как раз от обратного тому, что делали мы: никаких преувеличений,

никакого наигрыша. Всякая попытка к «плюсикам» в корне пресекалась.

— Что эго вы делаете с платком?

— Я вытираю пот.

— Зачем?

— У него от страха выступил пот, и он вытирает.

— Так не вытирают пот. Это наигрыш. Вы не вытираете, а опять наигрываете страх. Попробуйте по-настоящему вытереть пот.

В течение долгого времени идет этюд, в который втягиваются все участники сцены. И дальше, придираясь то к одному, то к другому, Станиславский подолгу останавливается на каких-то пустяках, на простых физических действиях, казалось бы, не имеющих особого значения, и добивается предельно точного их выполнения. Взяв такой острый момент пьесы, Константин Сергеевич как бы умышленно сводил репетиции к упражнениям в самых простейших элементах актерской техники и нигде еще не был так педантичен в применении своего метода.

Эта сцена играется сейчас ярко, интересно и достаточно остро, но какую сложную, тонкую работу проделал Константин Сергеевич, выращивая в исполнителях наиболее органическое ощущение происходящих событий! Вот входит один, другой, третий чиновник. Как долго бился Станиславский над каждым выходом!!

— Помните, над ними нависла угроза... Они связаны общей опасностью... Ищите спасения друг в друге. Вот вы вошли, и здесь вам! легче, здесь свои. Осознайте это и не играйте больше того, что можете, ничего не наигрывайте. Только вошел, увидел, что все свои. Ослабьте мышцы! Ну-с! Нет, это не то. Выход каждого чиновника должен быть сценой. Все расстояние пробирайтесь под обстрелом!, а как переступили порог, здесь относительная безопасность. Ищите сразу ответа в каждой паре глаз присутствующих, а те ищут спасения в ваших глазах. Сделайте только это и ничего не прибавляйте. Сквозное действие каждого — найти выход из положения. Будьте остро внимательными к каждому предложению. А что это значит? Только быстро пристраиваться ко всякому, кто раскроет рот, и быстрая проверка, оценка по глазам других... Не спускайте глаз друг с друга, цепляйтесь друг за друга.

Был проделан целый ряд упражнений «на внимание». Станиславский долго не шел дальше первых появлений и встреч чиновников в комнате прокурорского дома, добиваясь максимальной органичности их поведения и обострения их внимания. Начав с простейших физических действий, он добивался предельной точности и завершенности их. Он требовал итти от понят

ной логики, ничего не форсируя, не надрывая актера непосильными задачами, а только расчищая ему путь.

Постепенно подводя к овладению то одним, то другим элементом живого человеческого поведения, Константин Сергеевич достиг сосредоточенного, подлинного Енимания друг к другу участников сцены. Это уже давало несравненно больший эффект и остроту, нежели предыдущие преувеличенно наигранные страсти. Станиславский не рассказывал, как нужно играть сцену, ничего не показывал актерам. Применяя всю тонкость и изобретательность своего метода, он ставил каждого исполнителя не на путь театральной игры, а на путь логики и веры в подлинность своих действий, помогая ему раскрыть свое, живое, человеческое в роли. Появившаяся инициатива и активность участвующих давали надежду на дальнейший рост и обострение сцены. Актеры как бы постепенно прозревали и начинали по-настоящему оценивать -и понимать существо переполоха гоголевских чиновников. Уже верилось, что у каждого из присутствующих за плечами беда, Ощущалась атмосфера некоторой конспирации. Исполнители начинали верить себе, своим действиям, создавалась правда. Это хорошо смотрелось, но пока еще не выходило за пределы этюда. Работа шла дальше. Станиславский кропотливо и осторожно строил костяк сцены и наращивал на него живое мясо.

Вот на сцену входит полицмейстер. Он пришел из гостиницы, где проживает Чичиков. Все ринулись к нему:

— Ну?

— Полощет рот молоком с фигой.

— Ужас! — раздается голос Станиславского. — Сразу разрушили все, что тут было наработано. Я ничего не понял, что вы сказали.

— Полощет рот молоком с фигой.

— Вот видите, какое важное вы принесли сообщение: «Полощет рот Молоком с фигой», а как вы это расцениваете — как положительное или как отрицательное явление? Вот видите, даже этого не решили, а пытаетесь говорить. Ох-ох-ох!.. Ну-с! Откуда вы приехали с этим известием?

— Из гостиницы.

— Ну, расскажите, как вы приехали в гостиницу, как организовали все там, как подглядывали, ну, и все прочее...

— Я... приехал в гостиницу... спросил, где, в каком номере живет Чичиков... и в замочную скважину подсмотрел, как Чичиков полощет рот

— Все? Боже мой, какая бедность фантазии! Ведь это ж целое событие: полицмейстер выслеживает преступника — шутка сказать! Он должен разработать целый план, должен через посредство кого-нибудь договориться с хозяином гостиницы, чтоб

тот подготовил ему возможность проникнуть в гостиницу никем не замеченным, инкогнито. Вы подумайте, иначе какой может подняться переполох. Может быть, было и переодевание. Да мало ли тут что может быть! Вот вы разберитесь во всем этом хорошенько. Сколько там могло быть всяких приключений. Нужно, чтобы это ценное сведение «полощет рот фигой» досталось полицмейстеру ценой больших усилий, таланта, изобретательности, ловкости. Тогда (вы, принеся его, не проболтаете, не продадите за бесценок, как вы это сделали сейчас. Вы не приносите с собой на сцену прошлого, вы его не знаете, его у вас нет. Слушайте, это важно для всех. Каждый должен хорошо знать не только то, что играет на сцене, но и во всех деталях знать, что этому предшествовало и что за этим последовало. Без этого вы, само собой разумеется, не можете знать и того, что играете на сцене. Ведь это все состоит во взаимозависимости.

Должна быть создана беспрерывная кинолента роли. Если ее нет, вы не можете сыграть отдельно вырванную сцену. Ну-с, так вот, попробуйте рассказать мне, как полицмейстер действовал в гостинице?

Каждого из участников «камеральной» сцены Константин Сергеевич подвергал тщательной обработке, применяя то тот, то другой из своих рецептов, чтобы добиться предельной органичности их поведения. Ни о- каком! «гротеске», ни о каком преувеличении не было и речи. Только логика и правда в выполнении своих действий. Понемногу события в комнате прокурора «оживали».

Растерянные, предельно перепуганные чиновники мечутся по комнате как угорелые, хватаясь то за одно предложение, то за другое и тут же отвергая их, пугаясь малейшего шороха, звонка, крика попугая. В таком паническом состоянии они готовы поверить любой версии о таинственной деятельности Чичикова, лишь бы только знать правду, чтобы иметь возможность хоть как- то выгородить себя из беды.

Серьез, которого удалось добиться Станиславскому от актеров в исполнении этой сцены, и был самым ценным качеством ее. В нем был весь юмор этой сцены, во имя которого были все предварительные этюды, упражнения, вся эта кропотливая и мучительная обработка актера. Но результаты были разительные. Какой замечательный фон для дальнейшей сцены ноздревского вранья! Вот Ноздрев входит в зал заседания перепуганных чиновников, веселый, слегка подвыпивший, будучи абсолютно не в курсе дела, и не только не встречает обычного к себе недоверия, а наоборот: чиновники невольно сами начинают подзадоривать его к вранью. Они смотрят ему в рот, жадно ловят каждое его слово. Как же тут не врать? С каким серьезом это выполнялось актерами, какой контраст с первой сценой («на вечеринке у гу

бернатора»), где все разбегаются, сторонятся, стараются по возможности избавиться от какого-либо общения с Ноздревым! Здесь все иначе: Ноздрев рассказывает, его слушают, ему даже сами подсказывают темы для вранья.

— Уж не делатель ли он фальшивых ассигнаций?

— Делатель.

— Уж не шпион ли Чичиков?

— Шпион.

— Страшно подумать, но по городу распространился слух, что Чичиков — Наполеон?

— Наполеон.

Какое раздолье для Ноздрева, как он купается в этой атмосфере небывалого внимания к его вранью, как легко было Москвину, опираясь на это действительно подлинное внимание, бросать чиновникам замечательные гоголевские фразы! Подлинный ссрьез и внимание чиновников к Ноздреву порождают такое же острое внимание зрительного зала к происходящему на сцене.

И как замечательно Станиславский, работая с Москвиным, сам однажды проигрывал некоторые куски роли Ноздрева!

Тут важно «ничего не играть» исполнителю Ноздрева, так как он очень хорошо «обыгрывается» другими. И не нужно, чтобы он был очень пьян. Это уже тогда не так интересно. Спьяну можно бог знает что наврать. Это-неудивительно. Ноздрев опьянел и расцвел от окружающей его небывалой атмосферы доверия и внимания к нему.

Вот эта атмосфера и была создана удивительным мастерством: Станиславского.

«БАЛ И УЖИН У ГУБЕРНАТОРА»

Работая над парадной сценой («бал и ужин у губернатора»), Константин Сергеевич ставил задачи еще большего укрепления линии сквозного действия героя пьесы.

Бал и ужин у губернатора, представляющие собой в инсценировке целый акт, написаны почти в форме пантомимы. Текст -пьесы незначителен. Здесь есть возможность большого режиссерского разворота, создания яркой жанровой картины провинциального бала, внешней пышности и великолепия. Константин Сергеевич уклонился от этого решения, сделав весь акт довольно скромно, чтобы не отвлекать внимания зрителя от главного героя пьесы — Павла Ивановича Чичикова, который мог бы затеряться в пестроте. Весь бал и ужин нужны были ему только как фон, подчеркивающий действия главного героя, находящегося в зените славы и на глазах всего общества сорвавшегося с верхней

ступени ее. И как мастерски, как целесообразно это было сделано! Чичиков, произнесший на протяжении всего этого акта пять шесть реплик, все время был в центре внимания зрительного зала. При открытии занавеса зритель видит колоннадный зал губернаторского дома, слышна музыка. Пожилые гости, мужчины и дамы, сидят в креслах и гаа диванах на первом1 плане, в. глубине танцует молодежь. Ос-обсгооживления и веселья еще нет, бал еще не в разгаре, но вот м-ы начинаем! видеть, как по залу стали шнырять какие-то разносчики вестей, и группы гостей то тут, то там начинают как бы несколько оживать. Очевидно, по залу проносится какая-то новость. Наконец в разных углах слышатся восторженные восклицания: «Павел Иванович, Павел Иванович !»

Постепенно взоры всех устремляются в одну точку, к входной двери, и оттуда, на радость всем, появляется в блестящем фраке и перчатках великолепный Павел Иванович. Он переходит от одной группы к другой, встречая везде самый радушный прием-, и т. д. и т. д. Словом, каждый шаг Чичикова подчеркивался, обыгрывался присутствующими на балу. Каждая из дам ловчилась незаметно приколоть к его фраку котильонную бутоньерку. Когда он, увлекшись разговором с губернаторской дочкой, шел к столу, весь фрак его был унизан блестящими безделушками. На громадном пространстве бального зала и за столом-, среди пестрой толпы гостей, Чичиков ни на один миг не ускользал от внимания зрителя, несмотря на то, что он, в сущности, ничего не делал, его «делали» другие. Блеск бала, обильный ужин, роскошные дамы и блестящие кавалеры — все было делом второстепенным. На первом плане был всегда Павел Иванович Чичиков, и потому бал и ужин продолжали развитие интриги пьесы и держали внимание зрителя по линии ее существа.

Начало работы над этим актом было несколько необычно. Станиславский пошел прежде всего от разработки общих ритмов поведения гостей, занимался, как дирижер с оркестром, предлагая актерам, сидящим за столом, подчинять свое поведение самым разнообразным ритмам. Было установлено несколько ритмов ых единиц, начиная от нулевого, неподвижного состояния до предельной активности. За столом сидят человек двадцать актеров и ведут спокойную беседу. Среди них половина говорящих, половина слушающих. Голоса звучат на низких, бархатных тонах. Это ритм № 1. Ритм № 2 почти то же самое, но голоса звучат несколько выше. Ритм № 3 — голоса звучат еще выше, и темп еще быстрее, слушающий уже имеет тенденцию перебить говорящего. Ритм № 5 — звук голоса еще выше, темп не только ускоряется, но делается несколько рваным, слушающий уже не слушает, а только ищет возможности, как бы перебить говоряще

го. Ритм № 6 — уже говорят вместе, друг друга не слушая, на высоких голосах, темп речи скачущий, синкопирующий. Ритм № 7 — предельно еысокий звук, предельные синкопы, никто друг друга не слушает, каждый только добивается, чтобы его выслушали, и т. д. и т. д. Право, это походило скорее на занятия музыкой, а не на репетицию в драматическом театре. И это было замечательно, это увлекало. Никто не мог остаться инертным, все невольно втягивались в общий ритм, все поддавались его обаянию и оправдывали его.

Я уже к тому времени, имел некоторое представление о ритме, но с такой ясностью и конкретностью я его ощутил впервые. Это было для меня ново. Меня удивляло, как чисто механическое, казалось бы, упражнение порождает в результате такую живую, органическую, тончайшую, разнообразную по краскам! линию человеческого поведения. Но было бы ошибкой думать, что прит- ти к таким результатам легко и просто, для этого-, мол, стоит только сделать ритмоеую шкалу и начать двигаться. Мне часто позже приходилось видеть на сцене изображение напряженных моментов средствами чисто внешнего ритма. Это никогда не производило должного впечатления, если это оставалось чисто внешним. Умение подвести актера к внутреннему оправданию ритма, создать подлинное напряжение, живую, органическую активность является одной из труднейших сторон режиссерского мастерства и потому так часто в режиссерской практике заменяется условностью.

Развертывая дальнейшие работы по постановке губернаторского бала, Константин Сергеевич все более и более уточнял отдельные ее детали, отводил каждому соответствующее место в сцене. Много времени и упорного труда отдавал он совершенствованию чисто внешних приемов поведения участвующих в губернаторском бале: как должен лакей внести блюдо и предложить кушанье гостю, как гость в свою очередь предложит это кушанье даме, как кавалер пригласит даму на танец, как подставит стул, поведет к ужину, как гости едят, пьют, чокаются, как держат ножи, вилки и т. д. и т. д. Иногда он часами бился над одним из таких, казалось бы, пустяков, добиваясь от актера четкости, ловкости и целесообразности в выполнении этих действий. Он не успокаивался до тех пор, пока манеры действующего лица не были доведены до совершенной формы, отвечающей стилю эпохи и характерности образа. Работая таким образом, тренируя актеров то в одном, то в другом направлении, объединяя их в общей задачу, Станиславский создал в конце концов- тот прекрасный, точный режиссерский рисунок, в границах которого актеры делают свои прекрасные импровизации и который в продолжение стольких лет сохраняет свою яркость и свежесть.

* * *

В беседе с исполнителями перед выпуском спектакля «Мертвые души» Константин Сергеевич сказал:

— Я выпускаю спектакль, хотя он еще не готов... Это еще не «Мертвые души», не Гоголь, но я вижу в том, что вы делаете, живые ростки будущего гоголевского спектакля. Идите этим путем, и вы обретете Гоголя. Но это еще не скоро.

В частности, мне он сказал:

— Вы сейчас только оправились от своей болезни, научились ходить и немного действовать. Укрепляйте эту еще слабую, но живую линию действия. Через пять-десять лет вы сыграете Чичикова, а через двадцать вы поймете, что такое Гоголь.

Критика предъявила серьезные упреки нашему спектаклю. Конечно, на премьере мы не показали бессмертной поэмы так, как она того заслуживает. Но Еспрое, кому бы это было под силу! Критики-эстеты противопоставляли нам другой театр, формалистического направления, один из тех, о которых я говорил выше, и утверждали, что именно он мог бы блестяще решить эту трудную задачу, пустив в ход весь ассортимент своих приемов.

Жизнь показала всю ошибочность этих взглядов. Формалистические театры давно прекратили свое существование. Спектакль же «Мертвые души», в котором бережно были взращены великим мастером живые ростки подлинного, глубокого искусства, как и было предсказано Станиславским, продолжает свой правильный рост, не сходит со сцены в продолжение пятнадцати лет и пользуется неизменным успехом у советского зрителя. Порой, в особо удачные спектакли, в некоторых сценах исполнители доходят до остроты исполнения, в которой чувствуется подлинный Гоголь.

* * *

Забота Станиславского об актере простиралась далеко за пределы театра. Отлично понимая всю важность влияния все- возмо*жных вещей на самочувствие актера, на его творчество, Константин Сергеевич зорко следил за всем тем, что окружало актера вне стен театра, что имело на него хорошее или дурное влияние. Постоянно заботясь о том, чем возможно помочь актеру в трудные минуты, он никогда не пропускал случая вызволить его из беды. И это касалось не только ведущей группы, а и занимающих скромное положение актеров, особенно молодежи.

В бытность мою заведующим труппой мне приходилось беседовать с Константином Сергеевичем о нашем творческом составе. Эти беседы велись часто по телефону. Отлично разбираясь,

кто, чем и в какой мере может быть полезен театру, он стремился в наших беседах преподать мне эти знания.

— Для того чтобы создать высокое искусство, нужны краски самых разнообразных оттенков. Некоторые из них понадобятся нам, может быть, в редких случаях, но их нужно все же иметь у себя и беречь. Художественный театр имеет на это право. Наша палитра — это труппа. Каждый актер ценен, как особая, неповторимая краска. Нужно дорожить им, какое бы скромное положение он ни занимал. Нам нелегко найти ему замену. Он выращен в стенах театра, он пропитан его духом.

В ваши обязанности входит забота о сохранении самого ценного, что есть в театре и без чего не может быть театра, — забота об актере. Забота эта должна проявляться не только в больших и важных вопросах, но и во всех мелочах, относящихся к актерскому быту. Вы чувствуете, какая ответственность лежит на вас?

ТАРТЮФ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ БЕСЕДА И НАЧАЛО ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Последней и неоконченной работой К. С. Станиславского в Художественном! театре была работа над пьесой «Тартюф» Мольера. Эта работа была предпринята Константином Сергеевичем незадолго до его смерти о небольшой Труппой актеров исключительно с педагогической целью. Поэтому вернее было бы ее назвать не работой над пьесой, а работой над усовершенствованием техники актеров, занятых в пьесе.

Поиски новых и новых, все более совершенных методов работы над собой и над ролью, как известно, были одной из главных забот Станиславского на протяжении всей его жизни. Движение вперед, хотя бы на одну ступень театрального искусства, он мыслил только в связи с технической подготовленностью актера к выполнению больших творческих задач.

Режиссерские постановки, смелые по замыслу, но не оправданные актером, его мастерством, не освоенные, не обжитые, категорически им! отвергались. Лучше что-нибудь меньше, проще, чтобы было под силу актеру, чем бесплодный порыв ввысь с негодными средствами.

Режиссерский план, не воплощенный средствами актера, так и остается планом, а не спектаклем. Оценить режиссерскую фантазию в нем мы еще можем, но такой спектакль никогда не может дойти до сердца зрителя, а следовательно, он и не нужен вовсе.

Станиславский стремился воплотить в сценических образах бессмертное произведение Мольера с помощью новой, наиболее совершенной и убедительной актерской техники.

Задачу освоения классики советским театром он считал чрезвычайно актуальной. Но традиционное исполнение «Тартюфа » и ремесленные приемы актерской игры ни в коей мере не могли удовлетворить всегда творчески активную натуру великого художника сцены.

Будучи неудовлетворенным состоянием современной актерской техники, все более и более сокрушаясь по этому поводу и беспокоясь о дальнейшей судьбе Художественного театра, Константин Сергеевич пользовался каждой встречей с актерами или режиссерами для пропаганды новых своих идей. Каждая его репетиция неизменно превращалась в экспериментальную работу по исследованию природы актерского творчества. Его усилия были направлены на то, чтобы не только актеры поняли и освоили пропагандируемый им метод, но чтобы до конца поняли его режиссеры. Понять, по его выражению, — это значит уметь, а для того, чтобы режиссеры умели, они должны побывать в актерской шкуре. Так зародилась идея спектакля, где роли были распределены исключительно между режиссерами. Он приступил к осуществлению этой идеи. Я был свидетелем первой репетиции этого предполагавшегося режиссерского спектакля.

Человек десять режиссеров, среди них В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева, Н. М. Горчаков и другие, собрались в репетиционном зале в Леонтьев оком переулке. Здесь были и просто наблюдатели, не занятые в спектакле, в том числе Н. В. Егоров, коммерческий директор театра, секретарь Константина Сергеевича Р. К. Таманцева, несколько актрис и актеров театра.

Все общество, разместившееся за большим столом, в волнении ожидало выхода Станиславского. Это было, если не ошибаюсь, весной 1938 года, за несколько месяцев до его смерти. Он чувствовал себя плохо, силы покидали его, а тут еще только что перенесенный грипп с осложнением на ноги. Взоры всех присутствующих были устремлены на входную дверь, откуда должен был появиться Станиславский. Время было довольно позднее, и в комнате был полумрак. Из этого полумрака возникает странная группа: сначала медсестра в белом одеянии, затем высокая, согбенная фигура Станиславского с белой как лунь головой. Его ведут под руки. С трудом передвигая ноги, Станиславский направляется к столу, приветствует всех общим поклоном и занимает свое место.

— Ну-с, что же вы надумали играть?— спрашивает он режиссеров после первых разговоров на общие темы.

— Да вот, хотелось бы попробовать «Женитьбу» Гоголя.

— «Женитьбу»? Ох-ох-ох! Что же вы выбрали такую трудную пьесу? Ну, впрочем, все равно... Пожалуйста...

Мне как-то довелось прочесть неоконченный и не вышедший в свет сатирический роман одного очень талантливого советского драматурга, ныне покойного. Там молодой писатель рассказывает о своих муках в связи с постановкой его первой пьесы в театре (автор подразумевает МХАТ).

В соответствующем сатирическом разрезе там выведен и режиссер, в котором нетрудно узнать прообраз Станиславского. В главе, о которой я хочу рассказать, описан момент показа репетиции главному режиссеру, то-есть Станиславскому, показывается любовная сцена, актерское исполнение которой очень нравилось молодому драматургу. Драматург был поражен тем, что эта прекрасная сцена совершенно не удовлетворила режиссера, который, посмотрев ее, сказал приблизительно следующее:

— Ужасно!.. Это ж любовная сцена! Вы совсем не любите свою даму... Вы знаете, что такое любовь? Это значит — все для нее... Вы понимаете? Вот я сижу для нее, хожу для нее. Что бы я ни сделал, я делаю для нее. Понятно?

И вдруг:

— Бутафоры!!!

Вбегают испуганные бутафоры.

— Принесите велосипед.

Этот неожиданный приказ совершенно ошеломил неопытного драматурга и актера-любовника. Когда принесли велосипед, Станиславский предложил побледневшему актеру ездить вокруг своей возлюбленной на велосипеде.

— Но вы должны это делать для нее, понимаете? Только для нее...

— Но... я... не умею... на велосипеде ездить совсем не умею...

— А вот для нее вы должны суметь. Ну-с! Пожалуйста...

Автор романа, очевидно, считает, что он описанием этой репетиции остро и зло высмеивает принципы режиссерской работы Станиславского. Однако на самом деле, если отнять некоторые преувеличения, придающие происшествию юмористический характер, сам по себе прием работы, описанный автором и являющийся типичным для Станиславского, очень хорошо знаком всем нам и не вызывает в нас того чувства, на которое, очевидно, рассчитывал автор романа.

Нечто подобное описанному в романе произошло и на репетиции режиссерского спектакля. Станиславский предложил собравшимся, будущим исполнителям гоголевской «Женитьбы», проделать простое упражнение.

— Пожалуйста... Пусть каждый из вас пишет письмо. Делайте это с воображаемыми предметами, но во- всех подробностях: как возьмете перо, подвинете чернильницу, как откроете ее, проверите сколько чернил, возьмете бумагу и т. д. и т. д. Чем больше подробностей, тем лучше. Не торопитесь, углубитесь в это занятие, делайте все только для себя, а не напоказ...

Константин Сергеевич зорко следил за выполнением задан

ного упражнения, втягивая в работу не только будущих исполнителей, но и вообще всех присутствующих. Он придирался к мелочам, по нескольку раз заставлял проделывать одно и то- же и все указания направлял главным образом почему-то в адрес коммерческого директора, который из любопытства тоже втянулся в общее дело.

Каким образом развивался бы процесс работы над будущим спектаклем гоголевской пьесы, начатой с упражнения в простейшем физическом действии, не имеющем никакого отношения к сюжету пьесы, и каков был бы следующий этап ее, мы не можем даже предположить. Это была первая и единственная репетиция. Состояние здоровья и другие причины не позволили продолжать Константину Сергеевичу эту работу, в план которой, несомненно, входило применение новых экспериментальных приемов, в особенности если принять во внимание специфичность задачи, которую поставил перед собой Станиславский.

Но работа с режиссерской группой эпизодически возникла в разгар той фундаментальной работы, которая уже давно велась Станиславским с группой актеров, возглавляемой режиссером М. Н. Кедровым; над пьесой «Тартюф» Мольера.

Чтобы обеспечить себе возможность более продуктивной работы и более успешного -осуществления своих замыслов, Станиславский просил группу отобранных им актеров, будущих участников «Тартюфа», -освободить от производственной работы в театре, за исключением участия в спектаклях текущего репертуара.

Мне кажется, что одной из причин выбора пьесы было то, что- в ней мало действующих лиц и театр без ущерба мог выделить небольшую группу актеров в полное распоряжение Станиславского, освободив ее от других -обязанностей.

Второй причиной было желание Станиславского- показать на примере, что его метод универсален и применим- не только к типично мхатовскому репертуару (Чехов), как это вообще принято думать.

Кроме того, эта пьеса, очевидно, нравилась Станиславскому. Он, как известно, уже однажды начал работу над постановкой ее, но по каким-то причинам- не довел до конца.

В группу участников работы над пьесой вошли: Кедров (режиссер, руководитель группы и исполнитель роли Тартюфа), Книппер-Чехова и Богоявленская (г-жа Пернель), Коренева (Эльмира), Гейрот (Клеант), Бендина (Дорина), Бордуков (Дамис), Михеева (Марианна), Кисляков (Валер) и я как исполнитель роли Оргона.

В процессе работы произошли небольшие изменения в составе: О. Л. Книппер-Чехова не могла в силу некоторых причин

принять активное участие в этой работе, и роль г-жи Пернель всецело перешла к Богоявленской. Только впоследствии, когда уже «Тартюф» прошел много раз на сцене МХАТ, О. Л. Книппер-Чехова была введена в спектакль и сыграла несколько раз.

Выбыл из группы Бордуков, который был заменен А. М. Комиссаровым. Но это произошло много позже, после смерти Станиславского, когда работа по осуществлению Постановки спектакля перешла всецело в руки Кедрова. Кедровым же были введены исполнители эпизодических ролей: Воинова (служанка г-жи Пернель), Курочкин (Луойяль) и Кирилин (офицер).

Я и Богоявленская, помимо исполнения ролей, принимали также участие в режиссерской работе. Богоявленская выполняла отдельные задания Кедрова в сценах с молодежью, а я корректировал сцены, в которых Кедров был занят как актер.

В своей первой беседе Константин Сергеевич старался до конца договориться с каждым из нас о характере работы и наших взаимоотношениях. Он призывал нас к откровенности и честности.

— Если вас в этом: деле интересует только возможность сыграть новую роль слегка подновленной техникой, то заранее вас разочарую. Я совсем не собираюсь ставить спектакль, режиссерские лавры меня не интересуют сейчас. Поставлю я одним спектаклем больше или меньше, это уже не имеет никакого значения. Мне важно передать вам все, что накоплено за всю мою жизнь. Я хочу научить вас играть не роль, а роли. Прошу Бас подумать. Актер должен все время работать над собой, над повышением своей квалификации. Он должен стремиться к тому, чтобы как можно скорей стать мастером, причем на все роли, а не только на изучаемую роль.

Прошу вас честно сказать: хотите ли вы учиться? Только будьте откровенны. Здесь нет ничего зазорного: вы уже люди взрослые, каждый из вас имеет актерское имя, звание, каждый вправе считать себя законченным мастером и может рассчитывать прожить на этом мастерстве до конца своих дней. Вас гораздо больше может привлекать исполнение двух-трех блестящих ролей, чем длинная, тягостная учеба. Я вполне это понимаю. Имейте мужество признаться. Я отнесусь с большим уважением: к честному признанию, чем к притворному подлаживанию ко мне... Но честно должен предупредить, что без такой учебы вы придете к творческому тупику.

Искусство Художественного театра таково, что требует постоянного обновления, постоянной упорной работы над собой. Оно построено на воспроизведении и передаче живой, органической жизни, не терпит застывших, хотя бы и прекрасных форм

и традиций. Оно живое и, как все существующее, находится в непрерывном развитии и движении. То, что вчера было хорошо, сегодня уже не годится. Один и тог же спектакль завтра не тот, что был сегодня. Для такого искусства требуется совсем особая техника — не техника изучения определенных театральных приемов, а техника овладения законами творческой природы человека, умение воздействовать на эту природу, управлять ею, умение раскрывать на каждом спектакле свои творческие возможности, свою интуицию. Это техника артистическая, или, как мы ее называем, психотехника. Порожденные этой техникой качества должны лечь в основу искусства нашего театра, должны отличить его от других театров. Это искусство прекрасно. Но, повторяю, оно требует постоянной и упорной работы над собой. Иначе оно очень быстро, скорей, чем вы думаете, выродится, превратится в- ничто, и театр наш станет .ниже уровня обыкновенного ремесленного театра. Непременно ниже, ибо там есть твердо усвоенные, изученные-приемы ремесла, есть установленные традиции, передающиеся из поколения в поколение. Всего этого хватит для того, чтобы в известном качестве и на определенном уровне поддерживать существование театра. Наше же искусство очень хрупко, и если создающие его не находятся в постоянной заботе о нем., не двигают вперед, не развивают, не совершенствуют его, оно быстро умирает.

Овладение техникой должно охватить весь состав нашего театра, всех актеров и режиссеров. Искусство наше коллективно. Отдельные яркие исполнители в спектакле не могут нас устроить. Нужно мыслить спектакль как единое гармоничное сочетание всех его элементов, как целое художественное произведение.

Уходя из жизни, я хочу передать вам основы этой техники. Их нельзя передать ни на словах, ни в письменном изложении. Они должны быть изучены в практической работе. Если мы добьемся хороших результатов и вы поймете эту технику, то будете распространять и непременно развивать ее дальше.

Мне хочется дать вам шпаргалку. Ведь, в сущности говоря, «система» дает от пяти до десяти заповедей, чтоб вы могли на всю жизнь для всех ваших ролей иметь правильный подход.

Помните: каждый большой, взыскательный актер должен через определенный промежуток времени (через четыре-пять лет) итти учиться заново. Ведь надо и голос ставить (он отрабатывается со временем), и очищать свое творческое существо от прилипшей грязи, как, например, кокетство, самовлюбленность и т. п. и т. п. Необходимо повседневно следить за повышением своей культуры артиста и через пять-шесть лет на полгода или даже более снова возвращаться к учебе.

Теперь вам понятна задача, которая стоит перед вами? Еще раз повторяю: ни о каком спектакле не думайте — только- учеба и учеба. Если вы согласны учиться, давайте начнем, нет, — расстанемся без всяких обид друг на друга. Вы-пойдете в театр продолжать свое дело, а я соберу другую группу и буду делать то, что считаю своим долгом перед искусством.

* * *

В дальнейшем начались практические занятия. Велись они первоначально М. Н. Кедровым под непосредственным руководством К. С. Станиславского и носили своеобразный характер. Но к ним я перейду позже.

Всем известно, что Станиславский видел путь театра в дальнейшем развитии и укреплении его реалистических начал. Только идейно направленное реалистическое искусство, верно, подлинно отражающее «жизнь человеческого духа», является средством, наиболее воздействующим на зрителя, воспитывающим его. Для своих всегда глубоко реалистических замыслов Станиславский искал наиболее яркого, подлинно органического воплощения. Для этого ему нужно было прежде всего вернуть актера к жизни, очистить его от всего ассортимента ремесленных театральных приемов, штампов, скрывающих от зрителя его живую человеческую душу.

— В работе, — говорил Константин Сергеевич, — нужно всегда итти, во-первых, от себя, от своих природных качеств, во-вторых, — по законам! творчества, в-третьих, — подчинять себя логике другого человека, то-есть человека-роли. Я не могу сыграть ни одной роли, не проделав основательной очистки авгиевых конюшен в своей творческой душе, своих старых штампов.

К. С. Станиславский искал той высшей формы реалистической актерской игры, являющейся дальнейшим развитием традиций русского театра, которая была бы наиболее современной, передовой и убедительной. Он рекомендует в работе итти от себя, от своих природных качеств, подчиняя себя логике другого человека. Усваивая логику другого человека и воплощая ее на сцене, актер подлинно действует и живет в то же время своими собственными чувствами, осязает, обоняет, слушает, видит всей тонкостью своих собственных органов, нервов, подлинно ими действует, а не играет действие, не изображает его.

— Искусство начинается тогда, — говорит Константин Сергеевич, — когда роли нет, а есть «я» в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Если этого нет, то это значит потерять себя в

роли, то-есть смотреть на роль сбоку, копировать ее. Работая по системе, вы будете действовать верно и хорошо или верно и плохо, но вы не будете верно наигрывать, как, скажем, Коклен.

Верно наигрывать — это очень трудное искусство. Оно требует много времени, старания, терпения, отчеканенности, чего мы не можем и не любим делать. Пожалуй, это и хорошо, так как искусство Коклена поражает только в то время, когда его смотришь, а искусство Ермоловой входит в жизнь, в душу.

Станиславский побуждал актеров и учил умению непосредственно, каждый раз по-новому воспринимать сценические события.

—- Мой метод — это уметь заманить себя на сегодняшнее ощущение. сегодня здесь, сейчас буду действовать, буду, скажем, шельмовать Чичикова, арестовывать его и т. д. Вас похвалили за кусок роли, за жест, за интонацию. Не дорожите ими, не берегите их, меняйте на более интересное во избежание штампа. Берите губку и стирайте.

Нельзя сказать, чтобы Станиславский в своих последних занятиях с нами внес что-то совершенно новое, противоположное всем предшествующим положениям его системы, и из описания репетиций Тартюфа это будет видно. Но сейчас метод Станиславского получил большую завершенность, большую конкретность, выразившуюся в определении его как «метода физических действий».

Мы знаем, что на всем протяжении своей деятельности Станиславский в своей системе искал разные точки опоры то в одном, то в другом ее качестве: это был или ритм, или мысль, или задача и т. д.

Сейчас для него вся основа системы сводилась к физическому действию, и он старался отогнать все, что могло затемнить, смазать это понятие. Когда кто-нибудь из нас напоминал ему о более ранних его приемах, он просто наивно притворялся, что не понимает, о чем идет речь. Так, однажды кто-то задал ему вопрос: — Какая в этой сцене природа состояния? Константин Сергеевич сделал удивленное лицо и спросил:

— Как природа состояния? А... что это такое? Я этого никогда не слышал...

Это была неправда. В свое время этот термин был пущен в обращение самим Станиславским. Однако в данном случае он ему мешал сосредоточить наше внимание и направить его в желательное русло. Он боялся всяких оглядок назад, могущих тормозить его движение к цели.

Когда одна из актрис сказала ему, что у нее сохранились подробные записи всех его репетиций, в которых она участвова

ла под его руководством несколько лет тому назад, и сейчас не знает, как распорядиться этим богатством, Станиславский ответил:

— Сожгите все это.

Наиболее убеждающим жизненным качеством нашего искусства является искренность. Все искренне сказанное, сделанное никогда не вызывает сомнений. Искренний смех всегда заразителен, фальшивый, притворный — противен. Вас всегда тронут искренние слезы, и вы никогда не поверите наигранному горю, фальшивым слезам. Искренность — это обаяние человека. Актер, умеющий быть искренним на сцене, не может не быть обаятельным. Вот почему нельзя актерское обаяние отделить от его творчества. Тот же самый актер в удачной роли, где он добился искренности, обаятелен и, наоборот, совершенно невыносим в роли, где ему не удалось обрести это качество. Мы знаем много обаятельных в жизни актеров, обладающих прекрасными внешними данными, красивым голосом, но не имеющих сценического таланта. Все их обаяние улетучивается, как только они появляются на сцене.

Уменье быть искренним в условиях сцены — это сценический талант.

Какое общее качество объединяет всех наших великих артистов? Искренность их сценического поведения. Чем велик был К. А. Варламов? В чем заключался его неподражаемый юмор? В его животе, толстых ногах, в гротесковой фигуре, в голосе? Отнюдь нет. Были и другие актеры, не уступавшие ему по своим внешним данным. Однако во всей истории театра Варламов единственен. Варламов потому Варламов, что это непревзойденный талант, и качество его таланта сводилось к главному: к способности предельно отдаваться сценическому вымыслу и органически действовать на сцене. Такими же качествами обладала артистка В. В. Стрельская. Когда эти два великих актера встречались на сцене, они творили чудо. Они стирали грань между сценой и жизнью. Выступая нередко в самых пустых, глупых .комедиях, водевилях и сценах, они покоряли зрителя искренностью и правдивостью своего исполнения. Это качество, или, иначе говоря, сценический талант, было отпущено этим актерам в таком изобилии, с такой щедростью, что позволило Варламову, всю жизнь не работавшему над собой, все же закончить свой путь великим артистом. Но он был бы, несомненно, еще более великим, обладай он и другими качествами, которые необходимы каждому художнику. В. Н. Давыдов сказал: «Дайте мне талант Варламова, и я покорю весь мир». Но как, однако, ценно то, чем владел Варламов, если оно одно могло принести ему такую большую славу.

Ощущение правды, уменье легко, с верой и полной искренностью отдаваться событиям пьесы, беспрерывно вести логическую линию своих действий, искренне поверить чужой логике, как своей, — вот требования, которые предъявляет Станиславский к актерам. Этого он хотел добиться от нас, исполнителей «Тартюфа ». Такие качества легко рождаются интуицией Варламова, но такие качества в какой-то степени могут быть достигнуты упорным трудом!. Таково было мнение Станиславского.

Вопрос о том, как именно нужно трудиться для достижения этой цели, чрезвычайно сложен. Для его изучения мы и призваны были Станиславским.

К. С. Станиславский не раз предостерегал нас от рассудочного, холодного подхода к творчеству. Он требовал от нас действий, а не рассуждений.

— Когда актер боится показать волю, когда не хочет т.во- рить, он пускается в рассуждения. Это топтание лошади на месте от бессилия сдвинуть ео з . Чтобы действовать смело, нужно не топтаться на месте, нужно воспитать в себе увлечение действием. Хочу делать и делаю смело. Действие — от воли, от интуиции, рассуждения — от мозга, от головы. Система моя нужна лишь для того, чтобы открывать полный ход творчеству органической природы артиста. Она нужна в тех случаях, когда у вас ничего не получается.

Утверждая органическую природу как решающую силу в творчестве актера, Станиславский создал систему для подступов к ней. Элементы физического поведения актера в процессе создания образа никогда не были игнорируемы Станиславским. Уже в работе над «Растратчиками», я помню, как часто обращал он внимание актеров на существенную важность контроля над чистотой и законченностью любого, даже самого незначительного физического действия. Это еще в большей степени было в работе над «Мертвыми душами». Это было и много раньше описываемых мною событий. Однако в самый последний период своей деятельности, то-есть именно перед работой над «Тартюфом», Станиславский выдвинул этот элемент как элемент самой первостепенной важности.

Не следует думать, однако, что физические действия и другие технические режиссерские приемы Станиславского являлись для него самоцелью, как это часто имеет место у некоторых недаровитых последователей. Всякий технический режиссерско- педагогический прием Станиславского играл лишь служебную роль для достижения главной цели — наиболее полного воплощения идейной направленности сценического образа. И самый отбор физических действий, предлагаемых обстоятельств и т. п. всегда обусловлен его конечными намерениями.

Было бы ошибкой также рассматривать физическое действие лишь как пластическое движение, изображающее действие. Нет, это — подлинное, целесообразное действие, непременно направ» ленное к достижению какой-либо цели и в момент совершения превращающееся в психофизическое.

Работая с нами, Константин Сергеевич все свои указания неизменно начинал со слов:

— Ну-с, а что здесь по физической линии? Это значит, что надо было сцену перевести на язык физических действий, и чем проще действия, тем лучше. Так, например, громадная сцена объяснения Тартюфа с Эльмирой с чередующимися длиннейшими монологами была сведена к самому простейшему физическому действию: Эльмира едва заметными поощрениями добивается того, чтобы Тартюф сделал опрометчивый шаг и попался в ловушку.

— Как вы это будете делать? Мне не надо сейчас текста. Создайте схему своих действий, как вы будете заманивать в свои сети Тартюфа, как будете учитывать каждое его поползновение. В свою очередь, вы поставьте свое поведение в зависимость от того, что и как сегодня, здесь, сейчас вы можете позволить себе по отношению к Эльмире, хозяйке дома, знатной даме, — говорил он Кедрову, исполнителю роли Тартюфа.

Или возьмем другую сцену, когда Оргон разыскивает Марианну с тем, чтобы принудить ее подписать брачный контракт, а Эльмира, Клеант и Дорина противодействуют этому. Какое в этой сцене физическое действие?

— Вы не говорите мне о чувстве, чувство фиксировать нельзя. Запомнить и фиксировать можно только физическое действие, В данном случае это действие можно определить словом «спрятать». Вам нужно спрятать Марианну от жестокого отца. Вот вы и делайте это. Как вы будете это делать? Если штампованно, по-актерски — это будет: заслонить собой, руки назад, встревоженный глаз и т. п., а творчески я не знаю, как получится. Но главное — надо «спрятать».

Он категорически запрещал нам учить текст. Это было непременным условием нашей работы, и если кто вдруг на репетиции начинал говорить мюльеровскими стихами, он немедленно останавливал репетицию. Это уже считалось как бы беспомощностью актера, раз он цеплялся за текст, за слова, да еще за точный авторский текст. Наивысшим достижением считалось, если актер с минимальным количеством самых необходимых слов мог показать схему чисто физических действий, на которых построена та или иная сцена. Слова же должны играть здесь только служебную роль.

Станиславский категорически запрещал нам пользоваться

обычными методами работы, принятыми в других театрах. Ни заучивание текста роли, ни установление мизансцен не имело места в наших репетициях. Текст перечитывался исключительно с целью определить, что же здесь по физической линии.

Константин Сергеевич говорил нам неоднократно:

— Без текста, без мизансцен, зная только содержание каждой вашей сцены, проиграйте все по схеме физических действий, и роль Еаша по крайней мере на тридцать пять процентов будет готова. В первую очередь надо установить логическую последовательность ваших физических действий. И так надо готовить роль.

Живописец, прежде чем перейти к воплощению наиболее тонких и сложных психологических моментов своей картины, должен «посадить», или «поставить», или «положить», в зависимости от замысла, свою натуру в рисунке на полотне, чтобы верилось, что она действительно «сидит», «стоит» или «лежит». Это и есть схема будущей картины. Какие бы тонкости ни вносил художник в нее, но если в самой позе нарушены законы физики, если в ней нет правды, если изображенная на ней сидящая человеческая фигура не «сидит», то никакие другие тонкости не будут попадать в цель.

Точно такое же значение имеет линия физических действий роли в искусстве актера. Актер, как и художник, должен «посадить », «поставить», «положить» натуру. Но у нас это осложняется тем, что мы сами являемся и художниками и натурой, и нам нужно найти не статичную позу, а органически действующего человека в самых разнообразных положениях. И пока не найдена, не прорисована эта схема, пока актер не поверил правде своего физического поведения в этой схеме, он не должен помышлять ни о чем другом. Вот этой работе над созданием схемы физических действий роли Станиславский придавал в последний период своих исканий решающее значение.

— Работая над ролью, — говорил он, — нужно, во-первых, закрепить линию физических действий, полезно даже записать ее, во-вторых, проверить их природу и, в-третьих, начинать смело, не рассуждая, действовать. Как только вы начнете действовать, вы тотчас же ощутите потребность оправдать эти действия.

Это есть путь, следуя которому, актер может вернее и ближе подойти к тому исполнению, которое Станиславский называл искусством переживания, в отличие от искусства представления. Подлинное органическое поведение, искренность переживаний, вера в художественный вымысел, то-есть все те качества, которые являются по-настоящему убедительными в театре, которые покоряют зрителя, воздействуют на его душу, — это те качества

и то искусство, которые были свойственны великим мастерам театра и которые служат для нас образцами.

— Ролью невозможно овладеть сразу, — учит Константин Сергеевич.— В ней всегда есть много неясного, непонятного, трудно преодолимого. Поэтому начинайте с того, что наиболее явно, наиболее доступно, что легко фиксируемо. Ищите правды простейших физических действий, которые для вас очевидны. Правда физических действий приведет вас к вере, все дальнейшее перейдет в «я есмь» и дальше вольется в действие, в творчество. Я вам даю подступы к творчеству.

Метод физических действий есть метод, следуя которому актер обретает веру, проникает в область подлинных чувств, глубоких переживаний и наиболее коротким путем приходит к созданию сценического образа. В то же время он является и методом, помогающим сохранению дальнейшего существования и развития раз созданного сценического образа.

— Если линия физических действий хорошо накатана на ваших личных, живых предлагаемых обстоятельствах, — продолжал Станиславский, — если она вами утрамбована, тогда не страшно, если пропадут чувства; вернитесь к физическим действиям,, и вот эти-то физические действия и вернут утраченные вами чувства.

Но физические действия не только направляют актера на верный путь в процессе его работы над ролью, но и являются главным средством актерской выразительности. Поэтому не случайно Станиславский определяет актера как мастера физических действий.

Ничто так ярко, так убедительно не передает душевного состояния человека, как физическое его поведение, то-есть целый ряд физических действий. Недаром выдающиеся мастера сцены так часто прибегали к этому средству. Когда мы вспоминаем отдельные сценические шедевры Ермоловой, Савиной, Давыдова, Далматова, мы в подавляющем большинстве случаев говорим:

«А помните, когда ей объявляют то-то и то-то, как она снимает нервно перчатки, бросает их на диван, переходит к столу!»

Или:

«А помните, когда муж хотел положить окурок в пепельницу, где лежала сигара ее возлюбленного, как она быстро подставила другую пепельницу?»

«А помните игру с зеркалом у Дузе в последнем акте «Дамы с камелиями?»

Примеров можно привести бесчисленное количество. Великий мастер слова В. Н. Давыдов, владевший искусством диалога и монолога, как подлинный виртуоз, все же неизменно венчал вершину каждой своей роли большой «гастрольной» паузой, в

которой с весьма малым количеством слов или вовсе без единого слова, только через ряд тонко продуманных и отобранных физических действий, предельно ярко выражал самые сокровенные чувства образа и только именно в этот момент окончательно раскрывал перед зрителем! всю его сущность.

— Все наши пять чувств можно разложить на мельчайшие физические действия и записать их, как шпаргалку, — сказал на одной из репетиций «Тартюфа» Станиславский.

Признав физические действия главным элементом сценической выразительности, Станиславский был крайне требователен к актерам, когда дело касалось этой области. Он всегда требовал чистоты и ловкости исполнения. Он добивался, если можно так выразиться, хорошей «дикции» физических действий. Для этого он рекомендовал обратить особое внимание на упражнения с воображаемыми предметами, которые должны войти в ежедневный «туалет» актера. Упражнения на действие с воображаемыми предметами развивают в актере сосредоточенность — качество, столь необходимое в нашем искусстве. Делая эти упражнения, актер с каждым разом все более и более усложняет их, дробит на мельчайшие отдельные звенья и этим самым развивает свою «дикцию» физических действий.

Казалось бы, подписать бумагу — не более, как одно действие, а для актера-художника это может быть и сто одно, в зависимости от разных обстоятельств. Самое подписание бумаги иногда не имеет никакого значения, и излишняя детализация этого простейшего действия вызывает тогда только досаду.

В другом случае это может быть для актера самым интересным моментом его роли, и тогда ему понадобятся сто и больше всевозможных оттенков для выполнения этого простого, по существу, действия.

Повторяю, Станиславский в своих последних работах с актером опирался главным образом на метод, который он определял как метод физических действий.

— Технику эту, которой я добиваюсь, не знает никто. Но надо стремиться к этой технике, — говорил он на репетиции.

* * *

Работа над «Тартюфом», предпринятая К. С. Станиславским с педагогическими целями, велась в соответствии с этим во всей строгости и чистоте метода. Никаких уступок установившимся традициям, привычкам репетиционной работы не делалось, да и мудрено было применять их в тех необычных условиях, которые каждый раз предлагались нам Станиславским или Кедровым. Первый этап нашей репетиционной работы, ко

торый можно было назвать разведоовательным, заключался в опознавании отдельных сцен и всей пьесы в целом». Кедров, руководивший репетициями, стремился добиться от каждого из исполнителей ясного и четкого рассказа содержания, или, вернее, сюжета пьесы. Изложение должно только передавать строго сюжетную линию во всей ее чистоте. Никаких излишних разглагольствований не допускалось. Нужно было только отвечать на вопрос: что случилось, что произошло?

Простота и безыскусственность рассказа сюжетной линии пьесы должны быть уподоблены рассказу десятилетнего ребенка, если б он посмотрел пьесу. На первых порах рекомендовалось также письменное протокольное изложение событий пьесы.

«Известный бандит такой-то под видом благочестия проник в дом зажиточного буржуа Оргона» и т. д. и т. п.

Характер изложения менялся в связи с характером поставленных режиссером вопросов и индивидуальностью рассказчика. Но оно неизменно направлялось в сторону будущего решения действенных физических задач и несло в себе творческое зерно. Достижением рассказчика считалось, когда он каким- нибудь очень четким и метким глаголом^ обозначал те или иные этапы развития борьбы в доме Оргона. Конечной целью такого рассказа сюжета было установление сквозного действия и контр- действия пьесы. После этого естественно было распределить борющиеся силы той и другой стороны и затем задать каждому вопрос:

«Ну, а если борьба развивается так, каково же ваше место в этой борьбе? Какая ваша позиция, ваша стратегия, ваша логика поведения?

И наступал более сложный, более трудный и ответственный репетиционный момент, требующий от актера соображения и фантазии, умения аналитически разобраться в материале роли. Это уже первая попытка наметить контуры будущего рисунка, логику своего поведения, логику борьбы. Рассказ о перипетиях ее, о всех удачах и неудачах должен вестись теперь уже не как рассказ постороннего наблюдателя, а от своего имени, как человека, кровно заинтересованного в происходящих событиях. Иными словами, рассказывать должен сам- переживший эти события и желающий заинтересовать слушателей причудливым развитием) их. И опять-таки, помимо устных изложений, делались попытки литературного изложения. В таких изложениях ценились литературные качества, так как в поисках наиболее точной литературной формы изложения актер невольно принужден к более глубокому проникновению и анализу описываемых им действий. Нет нужды, что актер не достигал особенных результатов в этом смысле, важны его попытки (вообще никакие

неудавшиеся попытки в нашей работе не пропадают даром, результаты их могут сказаться позже, когда актер меньше всего- их ожидает).

Сидя за столом, невозможно добиться полной ясности в понимании будущего рисунка роли. Это пока только первая разведка, это то, с чего можно начать, и то, что в процессе воплощения может быть подвергнуто всевозможным! изменениям. Это- еще работа ума, но все колоссальное значение ее я вполне оценил по окончании работы над «Тартюфом» и во всей дальнейшей практике. Для многих может показаться все это несколько наивным:

«Да что ж тут такого? Конечно, сначала надо узнать сюжет пьесы, определить ходы своей роли, а потом репетировать. Что ж тут нового?»

Новое здесь — самое качество работы, ее тщательность. Этому «разведовательному» периоду нами отдано было времени значительно больше обычного. И оно не было растрачено попусту. Каждая встреча приносила новые результаты. Такой подготовленности актера к дальнейшим этапам- работы нам не приходилось еще видеть. Каждому из нас история -орго-новской семьи была ясна во всех тонкостях. Мы уже начинали верить ей, как подлинному событию, и у нас назрело желание скорее самим попробовать во-плотить их. Этим мы были обязаны тому особому методу, с которым режиссура вела совместно с актерами эту «разведовательную» часть работы.

В ней было проявлено много- зоркости, упорства, умения заинтересовать, разбудить фантазию в сторону верной оценки и отбора событий, дающих в руки актера действенный материал для раскрытия в наибольшей полноте и ясности всех характерных черт будущего образа и для углубленного проникновения в двторскую идею.

Дальнейшая работа отличалась одним характерным, качеством — сдерживанием актерских порывов, темперамента» их стремления к скорейшим результатам. Вот и в данном случае мы уже все знаем: и пьесу, и действенные линии своих ролей, и уже маячат какие-то образы.

«Давайте скорее репетировать, хотя бы отдельными маленькими сценами».

Нам казалось, что мы к этому готовы, но нет, нас опять остановили. На этот раз, правда, была уже работа не за столом и напоминала репетицию, но пспрежнему продолжала носить непривычный для нас характер. Для репетиции отводилась не -отдельная комната, или зал, или сценическая площадка, а два этажа артистических уборных за кулисами театра. Это должно было изображать двухэтажный дом богатого буржуа

Оргона с громадным количеством комнат. Исполнителям предлагалось ознакомиться с расположением комнат в доме и заняться распределением их среди членов семьи, причем произвести это со всей серьезностью и деловитостью. Распределение комнат должно было быть не разыгрыванием сценического эпизода, а подлинным, решением житейского вопроса о том, как разместить в доме из двадцати комнат, имеющих разные размеры, семью в десять человек, различных по возрасту, положению, характеру и запросам!: где устроить столовую, спальню, людскую и т. д. Все должно быть удобно и целесообразно распределено. Каждому из нас предложено с упорством отстаивать свои интересы и не допускать какого-либо ущемления. Однако все споры должны вестись в соответствии с установившимися в доме взаимоотношениями между членами семьи. Это было довольно интересно. Мы подолгу совещались, бродили всей семьей по коридору, мерили размеры комнат, чертили планы, спорили, делали всевозможные предположения: «А если хозяйка дома заболеет? Удобно ли ей будет в той спальне, которую ей отвели? Здесь будет очень шумно потому-то и потому-то» и т. д. Спальня переносилась в другое место, а в соответствии с этим менялось и остальное. По прошествии некоторого, количества репетиций мы довольно удобно распределились по комнатам и начали пробовать «обживать» их. По гонгу все сходились из своих комнат в общую столовую. Дорина обслуживала обедающих, бегая по лестнице вверх и обратно. Жизнь шла тихая, мирная. Это было до вторжения в дом Тартюфа.

Устраивали также семейные события, например болезнь хозяйки дома, и все поведение обитателей было подчинено этому факту: так же собирались к обеду, расходились после обеда по своим комнатам или уходили гулять, но все с учетом! того обстоятельства, что в доме лежит серьезно больной человек, причем всеми любимый.

Дальше пробовали усложнять дело* то тем, то другим обстоятельством или событием, скажем: «Первое появление в доме Тартюфа». Еще никто не знал подлинного его лица, и поэтому приняли его как действительно, божьего человека. Все поведение Тартюфа на первых порах не вызывало ни у кого подозрений. Это был образец кротости и смирения. Сообразно этому и отношение всех к Тартюфу было вполне благожелательное. На этой канве также был разыгран ряд очень любопытных этюдов, как, например, «распоясавшийся Тартюф» и т. д., вплоть до «хозяин дома сошел с ума». Игра должна была вестись с той наивной верой и искренностью, какая свойственна детям в. их играх. Нам это нравилось. Мы охотно шли на репетицию и играли то в ту, то в другую игру. Иногда что-то удавалось, и мы полу

чали удовлетворение, иногда ничего не выходило и наступали моменты уныния и разочарования: «взрослые, мол, люди, а какими пустяками занимаемся».

По театру о наших занятиях рассказывали были и небылицы, много смеялись. Да и сами участники, хотя и продолжали делать свое дело, и иногда с большим! увлечением, все же не были вполне уверены в целесообразности таких занятий. А между тем задачи, которые мы ставили перед собой и которые пытались разрешить режиссеры, конечно, были творческими, ч, решая их, мы шли наиболее верным путем к цели. Это все мы поняли много позже.

Константин Сергеевич как-то сказал:

— Вы большой компанией едете куда-нибудь на пароходе.

Вот вы сидите на палубе и обедаете: едите, пьете, разговариваете, ухаживаете за дамами. Все это вы делаете очень хорошо. Но будет ли это искусство? Нет. Это жизнь. Теперь представьте себе другой случай. Вы пришли в театр на репетицию. На сцене устраивается палуба, накрывается стол, вы выходите на сцену и говорите себе: «Если бы мы ехали на пароходе в веселой компании и обедали, то что бы мы делали?» И с этого момента начинается ваше творчество.

В дальнейшем наши игры в доме Оргона стали проводиться на темы, все ближе и ближе напоминающие события самой мольеровекой пьесы: «Разгневанная г-жа Пернель, мать хозяина дома, демонстративно покидает дом, перепуганные члены семьи стараются удержать ее».

Или: «Орган убеждает дочь подписать брачный контракт, остальные члены семьи умоляют его не делать этого».

— Только, ради бога, никакого мольеровского текста, никаких мизансцен, — напутствовал нас Константин Сергеевич.

Поработав таким! образом в продолжение некоторого времени над сценами, мы решили показать Станиславскому результаты наших усилий. Первое, с чего мы начали, ---- это сцена разгневанной г-жи Пернель, покидающей дом, то-есть начало пьесы. Исполнители, идя по общему смыслу сцены, говорили текст своими словами. Играть сцену долго не пришлось. Станиславский через очень короткое время прервал репетицию:

— Вы не действуете, вы говорите слова, правда, слова не авторские, но вы к ним привыкли, и они стали для вас текстом и звучат, как заученный текст, только менее совершенный, чем у Мольера. Для меня тут важны не слова, а ваше физическое поведение. Что- тут происходит по физической линии? Сядьте, пожалуйста, все. Слушайте внимательно. Положение в семье Оргона чрезвычайно напряженное. Хозяин дома уехал, оставив свою мать для охраны Тартюфа. Мать Оргона обожает

этого святого человека, и если она решилась покинуть родной дом, оставив Тартюфа одного, то что может подумать вернувшийся сын, какой разразится в доме скандал, и как от этого выиграет Тартюф и как осложнится дальнейшая борьба с ним! Вам нужно сделать все возможное, чтобы удержать, умилостивить разгневанную старуху, а ей — не только не сдаваться на их доводы, но не допускать даже никому рта раскрыть. Если кто попытается вступить с ней в спор, немедленно уничтожить противника, оскорбить его и отбить всякую охоту продолжать спор. Это Мольер., а не Чехов. Тут уж если скандал, так скандал, если борьба, так борьба, не игра в шахматы, а бокс. Ну-с, так вот, что тут по физической линии? Определите свое поведение. Что вас тут может увлечь?

Представьте себе, что в клетке разъяренные тигры, и укротитель, которого они готовы и любую минуту разорвать на куски, сдерживает их напор только тем, что не спускает глаз ни с одного из них. В глазах он читает намерения каждого и в корне пресекает их, не дав им превратиться в действие. Если кто из тигров сделает попытку напасть на него, то так самому отхлестать его, чтобы он, поджав хвост, бежал спасаться. Учтите, что в клетке тигр не один, а их пять-шесть, и каждый нацеливается к отчаянному прыжку, лишь бы укротитель на мгновение отвел от него глаза. Ну-с, как вы будете действовать? Пробуйте, пробуйте... Да вы все не в том ритме сидите! Ищите верный ритм. Вот вы, голубчик... Вы чувствуете, что вы расселись не для драки, а отдохнуть, почитать газету. (Актер встает.) Да нет, вы не вставайте, можно и сидя быть готовым к прыжку. Ну-с, действуйте. Нет, это не то*... Прошу каждого, сидя на месте, найти внутренний ритм... бешеный ритм. Он выразится в каких-то очень мелких действиях. Нет... нет, это все не то... Неужели вы не можете сделать такой простой вещи? Где же ваша техника? Как только отняли у вас ваш «спасительный » текст, вы все теряете, а я хочу, чтобы вы научились действовать, прежде всего физически действовать. Слова и мысли вам понадобятся в дальнейшем! как укрепление и развитие этих действий. Но сейчас я прошу вас просто приготовиться к драке. Неужели это трудно?

Но нам действительно было трудно. Мы никак не могли найти того, чего от нас требовали. И сколько ни бился Станиславский с нами, все было безрезультатно.

— Ох-ох-ох!.. У вас отсутствует воля... Это ужасно ! Так работать нельзя.

Мы стали уверять его, что воля у нас есть, мы полны желания выполнить задачу, но у нас ничего- не получается, потому что нам действительно все это непривычно. Мы не можем на

чать действовать, сидя ма месте, да еще в бешеном ритме. Получается какая-то фальшь, мы не верим себе, конфузимся. Мы даже думаем, что это вообще невозможно.

— Совершенная чепуха! Ритм должен ощущаться в глазах, в мелких движениях. Это все элементарные вещи. Я вас прошу сидеть в определенном ритме... менять ритмы своего поведения. Это должен уметь ученик третьего класса школы.

Один из исполнителей, очевидно, задетый за живое, спросил:

— А вы сами, Константин Сергеевич, умеете это делать? Мы все замерли. Ждали бури, но Станиславский сразу же, почти без паузы спокойно ответил:

— Разумеется. Вам! нужен бешеный ритм — пожалуйста.

И тут же, сидя на диване, он мгновенно преобразился. Перед нами был крайне обеспокоенный человек, сидевший, как на углях. Он то, вынув из кармана часы и еле взглянув на них, совал их обратно, то готовился вскочить, то снова опускался на диван, то совершенно замирал и каждое мгновенье был готов к отчаянному прыжку. Он делал бесконечное количество быстрых действий. Каждое из этих действий было внутренне оправдано, предельно убедительно. Зрелище было восхитительное, мы все пришли в восторг, а он как ни в чем не бывало продолжал свое упражнение и через некоторое время спокойно спросил:

— Хотите, я буду продолжать в другом ритме?

И начал то же самое, но это уже был совершенно спокойный, уравновешенный человек, как бы собирающийся сейчас лечь спать, но оттягивающий этот момент. Было очень убедительно.

— Но как же нам притти к этому?

— Только через ежедневные упражнения. Все, что вы делаете сейчас, очень хорошо, но прибавьте к этому еще занятия ритмом. Вы не можете овладеть методом физических действий, если не владеете ритмом. Ведь всякое физическое действие неразрывно связано с ритмом! и им характеризуется. Если вы всегда и все будете делать в одном и том же свойственном вам ритме, то каким же образом вы придете к перевоплощению?

— Ну, а если действительно, как вы говорите, мне свойственен вялый ритм, — выступил опять тот же смелый актер.— Мы должны итти от себя, от своих качеств-? Как же быть, если мне совершенно несвойственен бешеный ритм?

— Это как когда... а если бы вам: наступили каблуком на больную мозоль? Вы бы остались все в том- же вялом ритме?

— Да, но тут...

— Ваш вялый ритм будет продолжаться до тех пор, пока вас не задели за живое. Здесь в пьесе разыгрываются события, которые, может быть, и не задели вас так за живое, как надо.

Ну, а если бы это были иные события? Ведите себя так, как вели бы себя вы, именно вы, но задетый за живое.

Через установленные физические действия упражняйте сначала позывы к новым действиям. Но не делайте этих позывных действий, а лишь констатируйте: это я могу, а этого еще не могу. Соблюдая логику, последовательность действий, упражняйте роль своими, а не авторскими словами и даже при изучении текста роли не произносите слов вслух. Работайте спокойно, смело. Не обрывайте себя критикой: «Ах чорт, неудачно!»

Что значит вера на сцене? Надо начинать делать смело и определенно, то-есть ясно, логически. Зритель будет следить за вашими действиями. Делая спокойно дальше, вы увлечетесь процессом1 своей работы, и это уже половина веры. А чтобы покорить зрителя, надо эту половину веры довести до полной.

На этом репетиция закончилась. Станиславский, еще раз обратив внимание на всю важность занятий по ритму, отпустил нас, оставшись не очень довольным результатами нашей работы. В беседе с Кедровым он сетовал на отсутствие воли у актеров и даже высказывал подозрение, что у некоторых нет вовсе желания продолжать занятия. Нужно еще раз хорошенько всех опросить и произвести чистку.

* * *

К следующему показу мы готовились с учетом всего происшедшего на предыдущем. Ежедневно упражнялись в ритме и как будто добились некоторых результатов, искали его в той сцене, которую готовились показать. Мы нарочно взяли другую сцену («Оргон с брачным контрактом»). Сцена начинается о того, что взволнованные родственники, взяв под защиту несчастную Марианну, обсуждают вопрос, как воспрепятствовать намерению Оргон а связать свою дочь чудовищным! браком с Тартюфом. Во время этого бурного совещания в комнату врывается Оргон с контрактом в руках.

Подчеркнутые нами слова: «взволнованные родственники», «во время бурного совещания в комнату врывается Оргон», служили показателями ритмов, в которых следует в данном случае действовать.

Мы долго и подробно перед тем, как начать сцену рассказывали Станиславскому, что мы хотим здесь делать, как бурно совещаемся, как все взволнованы, как врывается Оргон, как родственники хотят дать отпор и т. д. и т. д.

Константин Сергеевич прервал наши рассуждения:

— Когда актеры начинают в таких сценах рассуждать: мы дадим отпор, мы сделаем; то-то и то-то и так далее, эти рассу

ждения ослабляют волю. Не рассуждайте, а давайте отпор. Ну-с, как вы будете действовать?

Мы начали играть сцену и как будто даже неплохо.

— Что же это такое вы там играете? Бурно совещаетесь? По дому бегает сумасшедший с ножом, разыскивает дочь, чтобы зарезать, а вы «бурно- совещаетесь». Спасать надо, а не совещаться... Это все театральная игра. Что здесь ш физической линии? Решите прежде всего это. Откуда может ворваться сумасшедший? Вот к этой двери все внимание, и не к двери, а к медной ручке ее. Соображайте в это время, куда спрятать Марианну, спорьте, ругайтесь друг с другом, но ни на секунду не упускайте главного объекта — сумасшедшего, бегающего по дому с ножом. Если он откроет дверь, будет уже поздно. Малейшее движение дверной ручки — и Марианна в тот же миг должна быть спрятана, чтоб у Ортона не могло возникнуть и тени подозрения, что она здесь. Вот как вы будете действовать?

Все, казалось, было просто, просто, как во всех указаниях Станиславского, и не требовало дальнейших разъяснений. Но стоило нам только приступить к делу, и мы чувствовали, как далеки от совершенства и даже в лучших вариантах не выполнили и сотой доли того, что требовалось. Все сводилось к повторениям более или менее ловких, но все же театральных приемов.

— Ну-с, забудьте пьесу... ничего нет... ни Ортона, ни Марианны, никого другого. Есть только вы, вы сами, и давайте играть. Топорков выходит из комнаты в коридор и находится в отдалении от двери. Вы все здесь, в этой комнате, и старайтесь определить, где Топорков. Игра заключается в следующем: никто из присутствующих в комнате не имеет права двинуться с места, пока не пошевельнется ручка двери, а как только пошевельнется — прячьте Марианну, куда хотите, но успейте это сделать до того, как откроется дверь и Топорков ворвется в комнату. Одним словом, чтоб он не успел увидеть, куда вы спрятали Марианну. А Топорков, войдя, сразу должен сказать, куда она спрятана. Если не скажет —- он проиграл, скажет — проиграла вся компания. Ну-с, пожалуйста, начинайте игру, а я пока побеседую с режиссерами.

После этих слов Константин Сергеевич снял пенсне, подчеркнув тем самым, что он абсолютно не наблюдает за нами. Затем он вынул какие-то свои записи и стал совещаться с режиссурой.

Мы начали игру. На первых порах ничего не получалось. Спрятать Марианну в такой короткий промежуток времени оказалось невозможным. Я врывался в комнату, когда они еще только успевали ее схватить, а если б даже спрятали, то я бы успел увидеть, куда. Но- постепенно, раз от разу проигрывающих

стал забирать азарт. Пошли взаимные обвинения в неловкости, начались перебранки, появилось желание во что бы то ни стало выиграть у меня. Но я тоже принимал меры. Когда один из них сказал, что, помимо ручки, надо внимательнее слушать шум моих приближающихся шагов, я снял ботинки и действовал в одних чулках. Короче говоря, мы так втянулись в игру, что позабыли и о режиссуре и о Станиславском, а те уже давно бросили свое совещание и следили за нашей азартной игрой, как болельщики на футболе. Спрятать Марианну так и не удавалось: слишком тяжелы были условия для прячущих.

Но в самый напряженный момент игры Станиславский прервал нас:

— Вот это сейчас уже не театр. Это подлинное, живое действие, подлинное внимание, настоящая заинтересованность. Вот что мне нужно от вас в этой сцене. Вы еще не сыграли ее, но основное, что лежит в физическом поведении этих людей, вы должны понять после сегодняшней игры. Поверьте хорошенько каждый в то, что он сейчас делал, как действовал, и на каждой следующей репетиции ищите вот этого внимания, этой активности, правды, ритма, всего, что явилось результатом подлинного увлечения эпизодом!. Выключите из своего внимания зрителя, его нет, не существует для вас, и чем абсолютнее вы это сделаете, тем с большим вниманием- он будет следить за вашими действиями, как следили сейчас за вами мы. Это сценический закон.

После этих замечаний, обращаясь к режиссуре, Константин Сергеевич сказал:

— А вы видели, какая замечательная, разнообразная, неожиданная мизансцена была каждый раз во время этой игры? Таких просто не придумаешь. Вот бы хорошо так каждый раз по-новому. Я мечтаю о таком спектакле, в котором актеры не знают, какую из четырех стен откроют сегодня перед зрителем.

Отпуская нас, Станиславский просил каждого еще раз хорошенько проверить и оценить все происшедшее на репетиции и пытаться в дальнейшем совершенствовать найденное.

— Имейте в виду, — говорил он, — что чувства запомнить и фиксировать нельзя, можно запомнить только линию физических действий, закрепить ее и накатывать, чтоб она стала легкой, привычной. Репетируя эту сцену, начинайте с простейших физических действий, делайте их предельно правдиво, ищите правды в каждом пустяке. Вы обретете тем самым! веру в себя, в свои действия. Учитывайте все, что относится к вашим действиям, и особенно ритм, который, как и все, является следствием тех или иных предлагаемых обстоятельств. Простейшие физические действия мы знаем как делать, но, в зависимо

сти от предлагаемых обстоятельств эти физические действия переходят в психофизические.

В общем, он, кажется, остался доволен результатом репетиции.

* * *

Репетиции «Тартюфа», начавшиеся с каких-то, казалось бы, отвлеченных упражнений, в отдельных элементах актерской техники незаметно приближались к мольеровской пьесе. Мы продолжали ежедневные этюды и упражнения, как актерский туалет.

Репетиции наши имели все ту же свою особую специфику, но, беседуя с нами, Константин Сергеевич иногда касался уже таких тем, которых всячески раньше избегал. Правда, в этих случаях он быстро спохватывался и старался все перевести опять в область поставленных имв педагогических задач и тем ограничить чаше стремление заглянуть в будущее.

Так, однажды зашла беседа о двух главных образах пьесы, Ортоне и Тартюфе, и возник вопрос: каковы были особые приемы Тартюфа, которыми он так безотказно действовал на Ортона? Чем он его покорял, ошеломлял или, как говорил Станиславский, чем! эпатировал? Ведь в самом деле, нужно было что-то делать совершенно особенное, чтобы суметь так ослепить вполне нормального человека, каким был Оргон. Если же считать, что Оргон — дурак, которого легко обмануть самым нехитрым приемом юродствования, тогда не стоит играть пьесу. Нет, тут нужно тонкое искусство. Тартюф — опасный мошенник. Он опасен именно тем, что может ввести в заблуждение далеко не глупых людей, и, вероятно, у него существует целый арсенал самых разнообразных и тонких приемов для одурачивания, и он варьирует их в зависимости от того, кто является в данный момент его жертвой.

Из текста пьесы нам известно, что первая встреча Ортона с Тартюфом произошла в церкви, где Оргон был поражен усердием, с которым! молился Тартюф.

..Молился он — то кротко умиленный,
То преисполненный священного огня:
Вздыхал, стонал и к небу очи
Благоговейно подымал, и т. д.

Вот как он это делал, чтобы это не было обычным трафаретом ханжи-молельщика, а чтобы было свежо по приему, чтобы сразу привлекло к себе внимание.

Или взять другой острейший момент, когда Тартюф, уличенный в поползновении соблазнить Эльмиру, не имея никаких возможностей оправдаться, все же выходит сухим из воды. Как

он это делает? Правда, он говорит целый большой монолог, в котором очень ловко запутывает все дело, но ведь в такие моменты очень трудно получить право на разглагольствование. Улики настолько очевидны, муж в последней степени ярости, вся атмосфера предельно раскалена. Да или нет — спрашивает Оргон, и Тартюф смело отвечает — да. И все же, повторяю, выходит сухим из воды.

Так вот, как же он это делает? Конечно, опять-таки можно сказать, что Оргон настолько верит Тартюфу, что для него это событие не более, как очередная интрига родственников, погрязших в грехе. Он легко- поверит всему и даже тому, что Тартюф хотел соблазнить Эльмиру во имя своих высоких целей, и возрадуется по этому поводу. Но, конечно,, мы такой вариант категорически отвергли. Нет, Оргон не такой глупый человек. Он любит свою жену, улики против Тартюфа неопровержимы, он поверил всему и пришел в неописуемую ярость. Таким положением вещей перед Тартюфом ставится сложнейшая задача — вывернуться из создавшегося критического положения. Не рассуждениями, конечно, это потом, где тут сейчас рассуждать. Тут нужен ряд ослепительных, ошеломляющих приемов, но каких? На эту тему мы много беседовали с Кедровым, перебирали известных нам святош, старались разобраться в существе их приемов воздействия на людей и однажды затронули эту тему на одной из репетиций у Станиславского.

— Совершенно верно... Вот попробуйте сейчас ошеломить Топоркова... и только так, чтобы он действительно ошеломился.

— Ну, чем же его можно ошеломить? Мы слишком хорошо знаем друг друга... Это очень трудно.

— Почему? Ничего трудного в этом- нет. Нужна только смелость. Выкиньте сейчас в моем присутствии и в присутствии других какое-нибудь «коленце», которое вы решились бы сделать разве только наедине с самим собой. Ну-с, не раздумывая. Ну, кто может?

Но никто не решался.

— Значит, у вас нет «нахалина». Актер должен непременно обладать этим средством. Я называю это- «нахалин».

Полушутя, полусерьезно, несколько смущенные, мы с Кедровым начали тут же упражняться в «нахалине», стараясь перещеголять друг друга в смелости приемов. Константин Сергеевич не останавливал нас, и упражнения, сменяясь одно другим, тянулись довольно продолжительное время. И чем дальше, тем мы делались отважнее, смелее, и, дойдя в конце концов до границ возможного, мы остановились.

— Ну вот, очень хорошо... Тут может быть бесконечное количество вариаций...— И, рассказав несколько интересных, ярких

случаев из жизни на эту тему, он предложил: — Попробуйте поискать, каким образом можно- остановить человека, набросившегося в ярости на вас с тем, чтобы тут же прикончить вас на месте. Нужны очень смелые средства, и не бойтесь к ним прибегнуть. Только, пожалуйста, не думайте о самом приеме, а думайте о нападающем на вас и тут же решайте, как вы его сегодня, сейчас остановите. Завтра это- может быть совсем иначе. Удивляйте, ошеломляйте каждый раз Топоркова по-новому. Иначе он вас ударит палкой...

Результатом этих упражнений явилась великолепная находка Кедрова — Тартюфа в сцене с Органом в третьем акте пьесы. Пойманный и уличенный Тартюф стоит около дивана посреди комнаты с евангелием в руках и, как затравленный зверь, озирается, ища выхода из положения. К нему медленной, крадущейся походкой, подобно рассвирепевшей пантере, с поднятой для удара палкой подходит Ортон и со злобой и сарказмом говорит:

— Что слышу я, «мой сын».
Их обвинени я ужели справедливы?

Напряженная жуткая пауза, и затем Тартюф отвечает:

— Да!

Палка уже взвилась вверх, и вдруг... какой-то резкий, пронзительный вскрик, незаметный ловкий удар ноги Тартюфа по дивану, диван опрокидывается вверх ногами, и палка ошеломленного неожиданностью Оргона повисла в воздухе. Он уронил палку, осматривается, не понимает, что произошло. Уж не гром ли небесный покарал его- за кощунство? Он вопросительно смотрит на Тартюфа, а тот, уже не обращая никакого внимания, сидит на полу, целует оброненную Ортоном палку и интимно разговаривает с богом, находящимся где-то наверху. Он как бы советуется с богом, как ему поступить с Оргоном: простить его или покарать? Самая поза Тартюфа, непонятная его беседа с кем-то* не могли не произвести впечатления на Оргона. Он растерялся, не знает, что делать, а Тартюф, учтя все это, начинает плести нить своих мыслей:

О да, я тяжко виноват... и т. д.

И Ортон уже слушает его. Он слышит в интонациях «святого1 » не только1 нотки покаяния, но и нотки оскорбленной не- вигннрсти. Дальше Ортон начинает понимать, что покаяние это носит общий характер о грехах вообще, а не по данному случаю, который является не более, как провокацией врагов его, и т. д. и т. д.

Отведя первый удар, Тартюфу уже легко было обработать Оргона и направить всю его ярость в противоположную сторону.

Редкие счастливые удачи сменялись довольно частыми неудачами. Моментами Константин Сергеевич бывал очень опечален мизерными результатами, которые мы демонстрировали ему после продолжительного^ периода работы. Угнетала его не степень готовности той или иной сцены, а степень усвоения метода. Однажды мы очень неплохо играли знаменитую сцену из третьего акта (Оргон, Дорина, Марианна), но Константин Сергеевич даже не улыбнулся и по окончании грустно* сказал:

— Ну что ж, сцена готова, ее можно играть в МХАТ. Но так вы могли бы сыграть ее и без меня. Я не для этого собрал вас. Вы повторяете то, что давно* умеете, а нужно двигаться вперед, и я вам предлагаю для этого метод. Я думал, что облегчу вашу задачу, а вы упираетесь и хотите свернуть на старое. Ну что ж, тогда идите в МХАТ, там вам быстро поставят пьесу.

Но так или иначе в конце концов пришло время, и мы вступили в следующий этап репетиционной работы: этап, когда нам понадобились слова. Опробованные я найденные нами схемы должны получить наибольшую выразительность и завершенность в мысли, в слове. Я не помню, чтобы Станиславский или режиссура предложили переход к новому этапу. Это пришло само собой, постепенно, от нараставшей в нас внутренней потребности. Правда, нередки были случаи возврата вновь к первичной стадии работы. Мы продолжали перед началом каждой репетиции делать актерский «туалет», но сейчас уже перед нами стояли иные задачи, осложненные, определяющие уже до- некоторой степени форму исполнения сцены. Короче говоря, мы уже работали над словом. Наработанным «позывам» к действию надо было дать разрешение и завершение в действенном слове. Надо было сцепить персонажей пьесы в активной словесной схватке. Почва к этому была подготовлена всей предыдущей работой, но требования Константина Сергеевича в этой области были столь велики, что и на этом этапе пришлось пережить немало огорчений. Ни одной пустой фразы, ни одного слова, не освященного «внутренним видением», не допускал Станиславский.

— Не надо слушать себя, а надо ярко видеть то, О чем говоришь, ярко и в таких мельчайших подробностях, как в жизни. Тогда и на сцене будет ярче, и ярче увидит это зритель.

Это со стороны внутренней, а с внешней:

— Действующие лица пьесы Мольера — французы, их чувства крепкие, мысли звонкие, как росчерк пера, без пояснительных остановок. Они льются быстро и легко. Мысль дается це

лой фразой. А это еще осложняется стихотворной формой пьесы.

Никто из нас не владеет по-настоящему искусством чтения, не имеет понятия -о- ритме, метре стиха. Станиславский же и здесь предъявляет высокие требования:

— Ритм: стиха- должен жить в актере и когда он говорит, и когда молчит. Ритмом надо- заряжаться на весь спектакль, и тогда можно делать паузу между словами и фразами. Это все допадет в нужный ритм.

Мне мучительно долго- не давалась замечательная сцена Оргона с Дориной в первом: акте: вернувшийся из деревни Оргон расспрашивает Дорину, какие события произошли в доме во время его отсутствия, и, выслушивая подробности ужасного заболевания своей жены, он неизменно задает один и тот же вопрос:

— Ну, а Тартюф?

И несмотря на самые утешительные сведения о своем любимце, он то с тревогой, то со слезами умиления каждый раз произносит:

— Бедняжка!

И так пять-шесть раз в течение сцены. Я чувствовал всей душой весь юмор и прелесть этой сцены, но передать его мне никак не удавалось. Сколько ни менял я различных вариаций в произнесении: «Ну, а Тартюф» и «Бедняжка», фразы получались неживыми, не вплетались в изящное кружево- монолога Дорины, повисали в воздухе, были тяжелыми и фальшивыми.

Я сам себе не верил, приходил в отчаяние. И, как это вообще часто бывает, сцена, которая тебе больше всего- нравится при чтении пьесы, на которую ты возлагаешь большие надежды, труднее всего тебе дается или даже совсем! не выходит. Так было и в данном случае. Все -очень сочувствуют мне, дают -советы, учат, как надо ее играть, я и сам могу рассказать это, а вот сыграть...

— Ну-с, что вам тут мешает? — спросил Константин Сергеевич, когда я беспомощно пролепетал ему эту сцену.

— Я не знаю, что мешает, но чувствую, что это никуда не годится. Понимаю, что сцена остроумная, изящная, а когда приступаю к ней, все получается тупо, коряво, (неинтересно.

— Гм!.. Гм!.. Я думаю, что вы не то видите. Вы видите внешнюю сторону сцены, ее изящность, и хотите это сыграть, а вам- надо- направить «видения» в спальню жены, в комнату Тартюфа, то-естъ в те места, -о которых вам рассказывает Дорина.

Вы не слушаете ее. Старайтесь понять мысли партнера.

Слушайте рассказы Дорины:

— Супруга ваша заболела...

Слушайте, и никаких движений «и рук, ни головы не надо. А вот глаз — верный ваш глаз, высасывающий от нее сведения.

— Изволь подробно все рассказывать.

Вы все делаете с паузочками через каждое слово. Все у вас на мускулах языка. У вас нет «видений», вы не знаете своей спальни, а нужно знать ее до мелочей.

— Супруга ваша заболела...

Мысль ваша уже в спальне, где ночью в горячке лежит жена, никто в доме не спит, все суетятся. Это надо увидеть. Послали за доктором^, несут лед, шум, беготня... Но позвольте, ведь там, на пути к спальне, келья Тартюфа, где он общается с богом, ему мешали молиться, и уже забыта жена, забыто все на свете — скорее узнать, что же с Тартюфом.

— Ну, а Тартюф?

Вот что вам1 нужно тренировать. Не думайте о- том, как произнести свои слова, а слушайте, внимательно слушайте Дорину и соображайте, что при таких обстоятельствах могло случиться с Тартюфом. На ваш вопрос:

— Ну, а Тартюф?

Дорина отвечает:

— ...Две куропатки съел,
И от баранины немного-то осталось...

Боже мой! До чего ж человек измучился за ночь, раз у него появился такой необыкновенный аппетит:

— Бедня-ж-ка!

Вы слушайте ее и делайте свои предположения — те, которые не написаны в тексте, но результатом которых является текст. Вот в этом умении слушать — весь секрет сцены. Дорина, со своей стороны, должна учитывать ваше впечатление от каждой своей фразы и в зависимости от него подбрасывать то или другое. Разгадывать ваши мысли она должна по глазам.

Она такая умная и притом так хорошо вас знает. Поэтому, помимо текста, у вас есть параллельный диалог. Если произнесенные фразы текста соединить с вашими невысказанными мыслями, то- примерно будет так (авторский текст подчеркнут):

Дорина

... *и нас же всех благодарила*.

Оргон

Ну, слава богу, значит все благополучно. Воображаю, как все ликовали, радовались! Совсем с радости, должно быть, забыли несчастного Тартюфа, который, наверно, своей молитвой

исцелил ее. Наверное, и не покормили его, беднягу, а он, по скромности, и сидит у себя в келье.

Дорина

Ага, вижу, уже заволновался о своем святоше...

Оргон

Ну, а Тартюф?

Дорина

Так и знала! Ну, погоди ж ты, сейчас я тебя осажу! *Узнав, что много сил от операции больная потеряла.* Ага, забеспокоился, сейчас, сейчас. *Он тотчас же потерю возместил.*

Оргон

Что ж, господи, что такое он сделал? Отдал свою кровь! Или что? Ну, ради бога, скорей...

Дорина

Ах, вас интересует, какую жертву он принес? Извольте, если вы такой дурак и ничего до сих пор не поняли... *За завтраком два лишних бокала благоговейно осушил.*

Оргон

Боже мой! И это непьющий-то человек! Как же он любит нас всех! Так обрадоваться, чтобы во вред собственному здоровью... *Бедняжка!*

Конечно, это не должно носить характера тяжелых раздумий, долгих размышлений. Мысли проносятся мгновенно в головах темпераментных французов, ситуация в данном случаг для них слишком1 ясная, и во всех тонкостях ее они разбираются на ходу.

Но не забывайте, чем проложена, с какими мыслями сплетена произносимая вслух реплика. Имейте в виду, что человек высказывает десять процентов того1, что гнездится в его голове, девяносто процентов остается невысказанным. На сцене об этом забывают, орудуют только тем, что произносится вслух, и нарушают жизненную правду.

Делая ту или иную сцену, вы должны прежде всего воссоздать все мысли, которые предшествуют той или иной реплике. Их не надо произносить, но ими надо* жить. Может быть, даже можно пробовать репетировать некоторое время, произнося все вслух, чтобы лучше усвоить безмолвные реплики свои и партнера и чередование мысли, потому что непроизносимая мысль тоже согласуется с партнером.

В сцене, которую вы сейчас показывали, надо- прежде всего учиться хорошо слушать, особенно Оргону, и хорошо разгады

вать скрытые мысли партнера. Тогда эти классические реплики «Ну, а Тартюф?» и «Бедняжка!» сами станут на место-, о них не надо думать, а Дорине — не забывать, что все это она устраивает, как представление для Клеанта, чтобы на данном! примере доказать правильность того, что она только что высказала ему в своем монологе о Тартюфе. «Она в глаза смеется над тобой», — говорит Клеант Оргону по уходе Дорины. Вы чувствуете свою задачу? Все время провоцировать Оргона, чтобы он вел себя так, как вам это нужно.

Вот в этих элементах своего поведения хорошенько разберитесь, репетируйте главным образом то, что не написано, а подразумевается. Пусть Бендина (исполнительница Дорины) каждый раз перед началом репетиции изобретает какой-нибудь способ провокации и разыгрывает Топоркова, чтоб он непременно попался. Вот тогда Дорина поймет природу того, что ей надлежит делать в этой сцене с Оргоном.

Вы хотели овладеть сценой, не проложив предварительно путей к этому, не распределив и не натренировав мыслей, вйде- ний, хотели сразу схватить самый результат, взять ее с налету. Ведь она только кажется такой простой, и, вот видите, не удалась. Могла бы, конечно, и получиться, но раз :не получилась, то вот вам путь для преодоления трудностей. А сцена действительно очень трудная. Помните, что это классический образец мольеровской комедии.

* * *

Получив от Дорины все нужные ему сведения о положении дел в доме, Оргон отпускает служанку и остается наедине со своим шурином Клеантом!. Между ними идет продолжительная беседа. Клеант сначала очень осторожно, а затем все смелее и смелее разъясняет Оргону ненормальности в его семейной жизни, создавшиеся в связи с появлением: в доме Тартюфа; Оргон же, напротив, уверяет Клеанта, что только с тех пор, как поселился у них этот святой человек, началась прекрасная, полная благочестия, угодная богу жизнь его семьи.

Свои мнения и тот и другой высказывают в пространных монологах. Сцена носит «разговорный» характер. Так ее обычно и играли: то один произнесет свой монолог, а другой пережидает, то наоборот. Одни говорили монологи горячее, темпераментнее, другие холоднее, резонерски, но все это было- елового во- рение, не больше. Эту сцену играли, как неизбежную во всякой пьесе скучноватую экспозицию, и было досадно, что она как раз заканчивает акт. Расхолаживание зрителя к концу акта, естественно, всегда невыгодно- для спектакля.

Как сделать сцену, как поднять ее на уровень тех бурных, интересных событий, которые предшествуют ей? И не только на уровень, но и значительно выше? Вот о чем были наши заботы.

СЦЕНА VI

Клеант и Оргон

Клеант
Она в глаза смеется над тобой —
И поделом!, скажу я прямо!
Обманывать себя возможно ль так упрямо?
Ты не сердись, друг милый мой, —
Но где же видано, чтоб человек степенный
Себя, семью — все позабыл
Для личности... далеко не почтенной!
Будь справедлив...
Оргон
Постой, уйми свой пыл,
Ты попусту слова теряешь:
Ты говоришь о том, кого совсем не знаешь...
Клеант
Не знаю? Может быть. Но чтоб его узнать
И верное о нем составить мненье...
Оргон
Узнай! Узнай! Готов я клятву дать,
Что от него придешь ты в восхищенье!
Вот человек!.. Ах, что за человек!..
Такой уж человек, какого...
Ну, словом, человек! Величия такого
Нам не достичь с тобой вовек.
Кто следует ему, вкушает мир душевный
И свысока глядит на род людской
Со всей тщетой плачевной...
Меня возьми: я стал совсем другой!
Для нежных чувств душа моя закрыта...
Вот умирай сейчас у ног моих
Хоть вся семья — я не взгляну на них:
К родным и близким всем убита
Малейшая привязанность во мне!
Клеант
По-человечески вполне.

Оргон
Вот если б ты, как я, Тартюфа встретил,
То тоже друга б в нем; нашел.
Я сразу же его заметил,
Когда к нам в церковь он вошел.
С начала до конца коленопреклоненный
Неподалеку от меня
Молился он — то кротко умиленный,
То преисполненный священного огня:
Вздыхал, стонал и к небу очи
Благоговейно подымал,
Поклоны бил и землю целовал,
И кулаками в грудь стучал что было мочи.
Когда ж я выходил, вперед он поспешал,
И со святой водой меня у двери ждал.
Я наконец не выдержал — решился:
С его слугой — таким же, как и он —
Знакомство свел, разговорился
И все узнал... Вот был я поражен!
Как нищий, жил он скудно и убого...
Тут начал я бедняге помогать.
Сначала — ни за что! Потом стал принимать
Частицами: «С меня и половины много...»
А если я назад не брал,
Он на моих глазах все нищим отдавал.
И наконец — благодаренье богу! —
Переселился он в мой дом
И вот, как видишь, понемногу
Все изменил в быту моем.
Жена — и та не увернулась:
За ней, как нянька, смотрит он,
И чуть кому, заметит, приглянулась, —
Того без рассужденья — вон!
Когда меня зовут ревнивцем даже —
Так он-то что ж? Мне до него куда же!
В себе самом к ничтожному греху,
К простой оплошности суров без снисхожденья
Случится, посреди ночного размышленья
Убьет нечаянно блоху,
И то, поверишь ли, не спит от сокрушенья.
Клеант
Да ты с ума сошел, мой бог,
Или смеешься надо мною!
Затеял глупый монолог.
Ужели этой болтовнею...

Оргон
Кощунством дышит эта речь,
Мой долг — тебя предостеречь.
Послушайся меня: остепенись,
Еще не поздно ведь... Иначе берегись!
Клеант
Слыхал я эти раесу ж день я:
По-вашему, кто слеп, — тот праведно живет,
А кто хоть чуточку позорче, без сомненья,
И негодяй и вольнодумец тот,
И нет несчастному прощенья.
Не страшный приговор! Когда я не таю
В себе ни подлых чувств, ни замыслов злодейских
Под маскою кривляний фарисейских,
Я не дрожу за будущность свою.
Оргон
Ну да! ведь ты один умен —
И образован и учен.
Тебе и честь! Тебе и книги в руки!
А мы ослы и дураки...
Ни опыт жизненный, ни мудрые науки
Нам не дались!
Клеант
Какие пустяки!
Поверь, себе я цену знаю:
Ни скромничать, ни хвастать не хочу,
Но плута под личиной угадаю
И ложь всегда от правды отличу.
Я в людях набожность глубоко уважаю,
Зато, уж не взыщи, не выношу ханжей!
Не выношу всех этих лицемеров —
Проныр, святошей, изуверов
И благочестия бесстыдных торгашей.
Таков и этот молодец.
И он-то, наглый проходимец,
В почете здесь, как редкий образец
Всех добродетелей?! И он-то, низкий лжец,
Наставник твой и первый твой любимец?
Твой друг и брат? Оргон, Оргон!
Одумайся! Ты страшно ослеплен!
Оргон
Ты кончил?

Клеант
Да.
Оргон
Всего тебе благого.
Клеант
Повремени. Оставим этот спор
И поведем семейный разговор...
Ты не забыл, что дал Валеру слово?
Оргон
Нет, не забыл.
Клеант
И день назначил ты...
Оргон
Я ничего не забываю.
Клеант
К чему ж тогда откладывать?
Оргон
Не знаю.
Клеант
Быть может, у тебя другие уж мечты?
Оргон
Все может быть.
Клеант
Нарушить обещанье!
Оргон
Я не сказал об этом ничего.
Клеант
Ты не сказал... но это колебанье,
И без причин к тому же...
Оргон
Как для кого.
Клеант
Валер просил меня поговорить с тобою...
Оргон
Прекрасно.

Клеант
Что ж мне передать?
Оргон
Что хочешь,
Клеант
Ну, Оргон! Зачем тебе со мною
К таким! уверткам прибегать?
Я вижу, у тебя решение готово,
Так почему ж его не объявить?
Оргон
Мое решение не тайна: поступить,
Как долг велит.
Клеант
Т ы, значит, сдержишь слово?
Оргон
Прощай.
Клеант (*один*)
Ну, брат Валер, кажись,
Дела твои неважны здесь... Крепись.

* * *

Нет! Это, конечно, не рассуждения двух резонеров, не дискуссия, не академический диспут. Это схватка двух антагонистов на жизнь и смерть. Какая-то случайность, может быть, удержала в последний момент руку Оргона от смертоубийства (кощунствующий Клеант все равно не избежит кары небесной). И во время произнесения монолога одним из спорящих другой не пережидает, о нет! Его можно уподобить человеку, попавшему на раскаленную плиту. Каждая мысль одного — резкий укол в нервные сплетения другого. Два родственника после этой схватки расстались смертельными врагами. Это поворотный пункт пьесы. С этого момента взаимоотношения Оргона с родственниками и семьей вступили в новую фазу, борьба между одной и другой стороной получила новое обострение. Оргон принял твердое решение выдать свою единственную дочь Марианну замуж за Тартюфа, чтобы тем- самым выбить всякое оружие борьбы у его врагов.

Вот к таким выводам пришли мы, детально разбираясь в сцене. Но притти к выводам мало, — надо суметь их реализовать. Как организовать эту сцену? Все то, что мы определили, — это еще очень «вообще». Да, схватка на жизнь и смерть,

ну, а из чего она состоит? Какие тут отдельные звенья этой схватки? В чем* конкретная задача каждого из борющихся? Что за способы борьбы? Что тут по физической линии? И т. д. и т. д. А затем, как это все практически воплощать, с чего начать работу, что тренировать? Мы работали, как могли, как умели, под руководством М. Н. Кедрова, дававшего нам очень дельные, тонкие указания, и, добившись некоторых результатов, отправились в Леонтьевский переулок за дальнейшими наставлениями.

Как и следовало ожидать, первое, на что обратил наше внимание Станиславский, — усовершенствование уже в некоторой степени найденного нами физического поведения двух спорящих. Вот это самое «сиденье на горячей плите» было разобрано и проделано нами во всевозможных вариантах. Вся схема драки разъяренных родственников была детально разработана нами без произнесения монологов, слов, за исключением только тех, которые невольно прорывались во время репетиции. Главным для нас было физическое поведение действующих лиц пьесы. Вот сейчас один вскочил с места и держит другого прижатым; к креслу (не физически, конечно, а своим внутренним напором). Сидящий в кресле — как затравленный зверь, каждую секунду готовый к прыжку. Он ждет удобного момента, чтоб вцепиться в горло и драть когтями ненавистного врага, а тот, избив его, делает вид, что все сказал и что дальнейшие препирательства его не интересуют. Он спокойно сидит в кресле и даже взял какой-то журнал. Это еще больше бесит противника. Он пускает в ход всю свою изобретательность, чтобы вывести его из терпения, но ему нечего стараться: хладнокровие его противника напускное. Вы видите, как при спокойном положении всего туловища мелкой дробью дергается кончик его ботинка. Здесь ощущается подлинный его ритм. И действительно, журнал вдруг летит в дальний угол комнаты, он вскакивает, как ужаленный, и два противника, как дерущиеся петухи, стоят нос к носу.

Репетируя таким образом сцену, нам удалось найти очень много интересного, что потом вошло в партитуру спектакля. Однако большинство этих находок, открывших нам путь к овладению сценой, впоследствии не имело применения. Драка велась в более сдержанных, пристойных формах, что- не ослабляло, а скорее подчеркивало внутреннюю ее напряженность.

— Но ведь Клеант в конце концов сдает свои позиции, — заметил исполнитель. — Так что в общем его действие — постепенная сдача позиций.

— Сдавание позиций — это результат, а действие — я не хочу сдавать, — ответил Константин Сергеевич.

Поняв и ощутив схему физического поведения сцены, нужно было перейти к овладению словесным материалом. Это требовало упорного творческого труда. Риторические монологи Клеанта трудны тем, что нужно все время преодолевать эту риторичность, а Оргону в исполнении своих страстных монологов — добиваться той яркости, сонности и юмора, с какими они написаны у Мольера.

Конечно, Станиславский и тут, как всегда, начал с истоков.

— Постоянно следите, занимайтесь своей дикцией повседневно, ежечасно, а не по пятнадцати минут через пять дней. Говорить на уроке дикции пятнадцать минут правильно, а сто девятнадцать часов сорок пять минут в повседневности неправильно — это чепуха. Словесное действие — это умение актера заразить своими видениями партнера. А для этого необходимо так ясно, подробно видеть самому, чтобы заставить партнера так же ясно и подробно видеть все то, о чем вы рассказываете ему. Область словесного действия огромна. Можно передать мысль предложением, интонациями, восклицаниями, словами. Передача своей мысли — это и есть действие. Ваши мысли, слова, видения — все только для партнера. Так ли это у вас? Вот вы сейчас играли сцену, Василий Осипович, а у вас горело левое плечо. Вы все время ощущаете зрителя. Этого не должно быть. Все должно быть направлено на партнера. Чего вы добиваетесь в этой сцене?

— Убедить Клеанта...

— Вот вы видите выражение его глаз, с каким он смотрит на вас. Добейтесь, чтобы это выражение стало другим, добейтесь просветленного взгляда. Что вам для этого нужно? Вам нужно передать ему свои видения, нужно, чтобы он все увидел вашими глазами. Говорите не для уха, а для глаза. Здесь могут быть и угрозы, и улещивание, мольба, и все что угодно. И все только для него, для партнера. Следите за результатами своих усилий по выражению глаз партнера, не ставьте между собой и им свой надуманный объект. Правда, это неизбежно. Публика всегда отвлекает. Надо уметь отвлечь себя от публики и вернуться к объекту. У вас в фразе: «Вот если б ты, как я, Тартюфа встретил», после слова «вот» — пауза. Почему пауза после «вот»? Это наигрыш. Это для себя, а не для Клеанта. Ведь Оргон какую мысль хочет сказать? «Вот если б ты, как я, Тартюфа встретил, то тоже *друга в нем нашел*». Ты бы нашел друга, а не врага, вот что хотел сказать Оргон. Так почему же он будет делать бессмысленную паузу после слова «вот»? Это вы что-то надумали для раскраски фразы и сами себя слушаете, хорошо ли она звучит. Никогда не готовьтесь к словам и действиям. Иначе у вас пойдет сознание вместо интуиции. Можно

готовить только внимание и тот творческий туалет, о котором я говорил. Мысль нужно говорить целиком, а убедительно ли она прозвучала или нет, об этом может судить только ваш партнер. Вот вы по его глазам, по их выражению и проверяйте, добились ли вы какого-нибудь результата или нет. Если нет, изобретайте тут же другие способы, пускайте в ход другие видения, другие краски. Судья того, что я делаю на сцене правильно или неправильно, — только партнер. Сам я не могу судить об этом. А главное, работая над ролью, развивайте эти видения в себе. Вы говорите: «Вот если б ты, как я, Тартюфа встретил». А хорошо ли вы Сами знаете, как вы его встретили? Можете мне об этом во всех подробностях рассказать — местоположение храма, где вы впервые увидели Тартюфа за молитвой, все внутреннее убранство храма и т. д. и т. д., слоном все то, что на вас произвело такое впечатление? Не видя всего этого, вы не сможете обрести активность, красочность, темперамент для убеждения Клеанта. Убеждение в правильности своих действий появляется и бывает органичным только тогда, когда конкретно и детально видение. Иначе убеждение бывает насильно навязанным, и оно разубеждает зрителя.

Чтобы вырастить в себе то чувство восторженной, наивной любви Оргона к Тартюфу, которым он одержим, не нужно начинать с будоражения и насилования своих чувств. Внушить себе насильно чувство к чему-либо невозможно. Создайте для себя в подробностях всю историю возникновения этой любви, не пренебрегайте никакими деталями ее. Тут должна работать ваша фантазия. Вся история должна быть богата интересными событиями, трогательными подробностями. Образ Тартюфа должен возникать в вашем видении наделенным всеми лучшими человеческими качествами, какие существуют в природе. Создайте в вашем воображении образ такого необыкновенного человека, и надо, чтобы вы его ясно-ясно видели. Может быть, это кто- нибудь из существующих или существовавших известных вам людей, которым вы поклонялись, ну, например, Лев Толстой или еще кто. Вот когда вы создадите эту историю, нарисуйте этот образ святого человека в своем воображении. Потом пытайтесь нарисовать это для вашего партнера. И тут не жалейте красок, смело меняйте их, пусть они будут самые неожиданные. Это и определяет ритм сцены. Если не получается, значит не то видите, надо переменить ваше видение Тартюфа, потому что ваш Тартюф, которого вы сейчас видите, или очень мелок, или вам, Оргону, не дорог, и выходит, что не о чем рассказывать. Помните: у Мольера, как и у Гоголя, нет места без накала. Это значит, что если вы хотите рассказать о том, как молился Тартюф, то весь темперамент, весь жар свой должны вложить

в этот рассказ. Это может быть только тогда, когда вы создадите такой сюжет рассказа, который потребует этого жара. Ведь вот рассказ про блоху Мольер приводит как типичный случай:

... убьет нечаянно блоху,
И то, поверишь ли, не спит от сокрушенья.

Хорошо ли вы видите эту картину, этот образец величайшей доброты и благости Тартюфа? Как он ночью вскочил с постели, голый, дрожа от холода, разжигает свет, рассказывает своему слуге Лорану о происшедшем несчастье, как они вдвоем долго разыскивают блоху, как Тартюф, найдя ее, отогревает своим дыханьем, стараясь вернуть ее к жизни, как потом кладет ее на чистый лист бумаги, всю ночь молится и горько плачет. Вот какая картина или нечто подобное должно возникнуть перед вашим внутренним взором, когда вы стараетесь озбудить этим рассказом в Клеанте чувство преклонения перед святостью Тартюфа.

И опять, и опять повторяю: все только для Клеанта. Расшевелите его и ужасом и плачем, чем вам выгоднее; коли не действует это — еще краску, еще приспособление, и не думайте об интонации. Говорить надо не одну фразу, а рисовать целую картину. Не разбивайте Венеру и не показывайте ее по кусочкам, покажите ее всю. Публика отвлекает актера от творчества. Волей, ритмом, яркими видениями надо заинтересовать партнера. Поэтому ужасно, когда у актера ленивая воля. Все усилия направьте на то, чтобы изменить отношения Клеанта к Тартюфу. Игра с партнерами — это шахматная игра. Вы не знаете ходов, но следите за тем, что нужно: за голосом, интонацией, взглядом, движением каждого мускула партнера. По партнеру вы должны ориентироваться, как действовать дальше. Тогда это будет подлинное действие.

Теперь вы представляете себе: распинающийся Орган и внимательно слушающий Клеант, и чем дальше, тем Клеант все внимательней и внимательней. Оргон уже уверен, что обратил безбожного Клеанта на путь истинный, и, закончив свой рассказ о блохе, с торжеством смотрит на собеседника, а тот просто констатирует факт: «Да ты с ума сошел!..» Чувствуете, что это для Оргона? Вот в чем комедия Мольера. Нужно каждый раз играть эту сцену заново, ничего не приносить сюда из ранее найденных полюбившихся приемов. В противном случае это может превратиться в актерское виртуозничество, а мне нужно каждый раз живое, органическое действие. Помните только свои задачи: каждый предельно убежден в своей правоте и хочет во что бы то ни стало тут же, немедленно обратить другого в свою веру, страстно этого хочет. Вот и решайте эту задачу сегодня, здесь, сейчас. Забрасывайте друг друга своими виде

ниями. Один видит в Тартюфе святого, который льет слезы из- за убитой блохи, а другой — бандита, замышляющего вырезать всю семью. Вот и тычьте этим друг друга в нос.

Работая над этой сценой, Константин Сергеевич то возвращался к схеме физических действий, то останавливал свое внимание исключительно на слове, по многу раз заставляя повторять то ту, то другую фразу, добиваясь фонетической чистоты. Проверяя зрелость наших видений, он все время возвращался к линии физических действий.

— Вот вы говорите «убеждать»... А какое это действие: психологическое или физическое?

Или, обращаясь к Клеанту:

— Вы говорите — вам противно слушать Оргона! Это не действие, это состояние. А какое здесь физическое действие? Во-первых, можно «не слушать» — вот вам простое физическое действие, «казаться хладнокровным» — тоже действие. Как вы будете это делать? Здесь могут быть тысячи различных способов, они не придумываются головой для каждого конкретного случая. Здесь главное — нужно уметь «дискредитировать» или поощрять. Вот как вы будете вести себя, чтобы не слушать, казаться хладнокровным и тем самъш дискредитировать все то, что идет от вашего партнера. Проделайте сначала то, что обычно делает человек, внимательно, с интересом слушающий другого, а затем — наоборот. Ваше поведение — это камертон для поведения партнера, каждое изменение гюзы — его реплика.

Мы проделывали то, что указывал Константин Сергеевич. Я читал один и тот же монолог при различном поведении Клеанта: он то меня внимательно1, спокойно слушал, поощряя к дальнейшему раскрытию моей души, то, наоборот, демонстративно дискредитировал все мои пылкие высказывания, позевывая, или углубившись в какой-то лежащий на столе журнал, или насвистывая какую-то веселую песенку. И третье положение — Клеант весь в готовности каждое мгновение перебить Оргона и самому разразиться громовой речью. Затем применялись все три поведения во время монолога то в одной, то в другой последовательности. Эти упражнения принесли нам несомненную пользу. Принужденный все время следить за Клеантом, я совершенно отвлекся от режиссерского глаза Станиславского. Мне стало легче, пришла вера в себя, (в свои действия, появилась активность, особенно в тот момент, когда нужно было восстановить внимание Клеанта к себе или не дать ему перебить себя. Появились более яркие, неожиданные краски, интонации.

Однако Станиславский этим еще не удовлетворился и требовал все большего и большего разнообразия красок и приспособлений.

— Имейте в виду, человеческие приспособления и способы выражения чувств неисчислимы и почти никогда не бывают прямыми: восторг не всегда передается восторгом, а часто через что-нибудь прямо противоположное. Можно1 восторгаться, негодуя: «Ну как этот актер замечательно играет!» Можно эту фразу сказать восторженно и можно с негодованием, как высшим проявлением восторга, можно, наконец, с умилением, с презрением и т. п., выражая одно и то же чувство.

И все эти примеры Станиславский нам очень убедительно демонстрировал и тут же заставил меня много раз повторять на разные лады ту часть монолога, где я особенно сильно восторгаюсь Тартюфом. Он заставлял меня произносить эту часть монолога то с негодованием, то с презрением*, то с умилением, то с отчаянием, то предостерегающе, то насмехаясь, то скорбя, и т. д. и т. д. Но все это должно служить выражением восхищения:

...Готов я клятву дать,
Что от него придешь ты в восхищенье.
Вот человек!.. Ах, что за человек!..
Такой уж человек, какого...
Ну, словом, человек! Величия такого
Нам не достичь с тобой вовек.

Иногда, произнеся первые две строчки с восторгом, я получал короткую команду от Станиславского:

— С негодованием!

И я меняю краску.

Константин Сергеевич дает следующую команду:

— С отчаянием!?

И я переходил на отчаяние и т. д.

Вообще эта сцена очень интересовала Станиславского. Он подолгу, упорно работал над ней, то ли потому, что считал ее особо важной для спектакля, то ли она привлекала его как хороший материал для технических упражнений.

Мне кажется, что все элементы своей системы Константин Сергеевич перебрал, работая с нами. С особенным вниманием однажды он остановился на моментах человеческого общения. После одного из просмотров он сказал:

— В чем вы повинны сегодня? Общения нет, объектов нет. Моментами бывает общение, но или его теряют, или объект бывает тяжеловат для французской пьесы.

Станиславский часто сетовал на то, что актеры игнорируют этот важнейший жизненный процесс, не изучают его, понятия не имеют о всех его мельчайших звеньях и особенно о самом важном й существенном — первичной преддействennой ориентации, свойственной не только человеку, но и всякому животному.

Он не раз говорил нам:

— Обратите внимание на то, как входит в комнату собака. Что прежде всего она делает? Она войдет, сначала понюхает воздух, потом определит, где находится хозяин, подойдет к нему, заставит его обратить на себя внимание и только после того, когда этого добьется, вступит с ним в «разговор». Точно так же, но только еще с большими тонкостями и разнообразием! ведет себя человек.

А что делает актер? Он выходит на сцену прямо по мизансцене, идет туда, куда надо, сразу вступает в разговор, не заботясь о том, расположены ли его слушать или нет. Подставь ему вместо женщины мужчину, он не заметит и будет объясняться в любви мужчине. Без правильной ориентировки органический жизненный процесс нарушен. Актер врет, он не верит своим действиям и катится по пути актерского ремесла. Только соблюдением всех тонкостей поведения можно притти к ощущению правды на сцене, к творчеству своей органической природы.

Из каких элементов состоит общение?

1) Ориентировка, 2) искание объекта, 3) обращение на себя внимания, 4) ощупывание (внутренним оком).

Сущность общения состоит в том, что один воспринимает, другой отдает. А вот вам подступы к общению: 1) ориентация, 2) нацеливание на объект, 3) обращение на себя внимания, 4) ощупывание, 5) видения, то-есть заставить кого-то видеть вашими глазами, 6) никогда не думать о произношении слова, думать о видении, то-есть о том, как лучше передать это видение и событие.

Вот вы сейчас играли сцену ожесточенного спора двух людей и начали прямо со спора, пропустив очень важную предшествующую ему часть — ориентировку, прощупывание друг друга, пристройку друг к другу, установление «радиоволны», на которой вам удобнее начать этот щепетильный разговор. Эти тонкости, эти маленькие физические действия происходят частью до начала разговора, частью на первых пятидесяти репликах и являются начальным звеном всей дальнейшей линии действия данной сцены. Вы их пропускаете и тем самым нарушаете правду.

Один человек приходит к другому просить о каком-то одолжении. Но прежде, чем он приступает к существу дела, даже прежде, чем произнесет первые слова, уже один из них определяет шансы на успех, а другой приблизительно угадывает цель его прихода. Это является результатом их быстрого прощупывания, ориентировки, внимательного наблюдения за поступками и поведением друг друга. После нескольких фраз взаимного обмена любезностями, пристроившись на такую дистанцию, с которой удобнее всего по данному поводу разговаривать, учитывая

все обстоятельства, в том числе и настроение собеседника, один из них приступает к изложению сущности своей просьбы или дела.

Это все психологические тонкости, неизменно сопровождающие человека в его нормальном общении с другими людьми. Их никак нельзя игнорировать в нашем искусстве, они являются для нас решающими. Они убеждают и актера и зрителя в подлинности, в правде всего происходящего на сцене. Эти тонкости являются очень важной частью нашей техники, артистической техники искусства переживания.

Сцена вашего спора должна начаться с прощупывания и изучения друг друга, с взаимной пристройки, затем развиться до самой высшей своей точки и закончиться полным разрывом. Только такое исполнение заставит зрителя с неослабеваемым вниманием следить за вашей борьбой и заставит его быть в напряжении вплоть до логического ее завершения. Если вы будете нарушать элементарную логику, зритель перестанет верить вам, станет равнодушным,, и завоевать его внимание возможно будет, только вернувшись на путь соблюдения всей тончайшей логики человеческого общения.

Нельзя играть свое пребывание на сцене, а надо работать над искусством, говорить и действовать. При выходе на сцену первая реплика должна служить камертоном. На четырех-пяти репликах нужно установить: «Вот здесь я действую, а вот здесь — наигрываю, вот здесь — пребываю на сцене, а вот здесь — живу. Теперь необходимо наладить правильное общение. Так! Теперь нужно правильно поставить дыхание, голос. Вот теперь хорошо».

Актер должен уметь разобраться в том, что хорошо и что плохо в его исполнении. Разобраться спокойно, а не быть взволнованным, как в тумане. Что вам нужно на сцене? Внимание плюс чуткость, сосредоточенность на предлагаемых обстоятельствах. Это необходимое условие для создания творческого самочувствия актера на сцене. Оно будет налицо тогда, когда будет вера плюс правда. При помощи этих двух качеств получается «я есмь». Вы будете действовать правдиво. На сцене надо уметь самому разбираться в следующих вещах: «Вот я лгу, вот у меня правда; вот я действую, а вот я пребываю; здесь объект — публика, а здесь я поступил истинно».

Есть театры, где любят ложь, ложь культивируют. Другие боятся лжи. Я вам должен сказать: не бойтесь лжи, так как она камертон правды. Не надо ее культивировать, но и бояться ее тоже не надо.

У меня не было ни одной роли, которую я не начинал бы со штампов. Когда я совершенно спокойно чувствую себя и считаю,

что играю, как бог, значит я играю на штампах и моим объектом творчества в данный момент и является эта мысль: «играю, как бог».

Часто актер старается во что бы то ни стало хорошо действовать, а это невыполнимо, немыслимо. Надо выходить на сцену не играть, а действовать, побеждать. Нельзя также «играть» спокойствие. На спокойствие надо иметь право. Вообще нельзя играть чувство, страсть, действие, а надо по-настоящему действовать. И еще: чем меньше стараний, тем больше дойдет до зрителя. Что значит «старайся лучше»? Это значит кокетство с публикой, объект — зритель, а это один из самых больших актерских пороков. Лучшее «кокетство-» с публикой — это не замечать ее.

Переходя от вопросов актерской техники к перспективам будущего спектакля, Константин Сергеевич давал чрезвычайно ценные определения отдельных сцен, образов, сущности пьесы, ее идеи, указывая возможности наиболее углубленной трактовки пьесы.

— Нужно избежать обычного, принятого в театрах исполнения Мольера, когда на сцене не люди, а давно знакомые и надоевшие мольеровские персонажи — маски. Это ужасно, всегда скучно и неубедительно. Это предрассудок — думать, что так нужно играть смешную комедию. Вы должны поверить в подлинность происходящего на сцене и поставить себя на место действующих в пьесе лиц. Драма, комедия, трагедия не существуют для актера. Есть Я, человек в предлагаемых обстоятельствах. Вы оцените, что произошло: Распутин поселился в доме Оргона и коверкает жизнь семьи. Основное действие пьесы, которое несут ЕС е действующие лица, кроме Оргона и его матери, — освободиться от Тартюфа-Распутина. У Оргона и матери наоборот, — прочно, навсегда водворить Тартюфа в лоно семьи и подчинить его воле все дальнейшее свое существование. Вот вокруг чего развертывается ожесточенная борьба в пьесе, где каждый действует и борется со свойственной ему логической после дов ател ь ность ю.

Помните: на сцене крик — это не сила, а бессилие. А сила голоса — это результат увлечения правильным, интуитивно найденным позывом, который рождает верные приспособления и краски! «Forte» — это не «piano», и «piano»— это не «forte», и только. Их нельзя противопоставлять друг другу.

Исполнителю роли Оргона совсем не нужно думать о комической стороне роли. Юмор и комизм действуют сами по ходу событий. Для Оргона все происходящее — подлинная трагедия. Если вдуматься хорошенько и поставить себя на его место, то ход рассуждений будет примерно таков: «Я встречаю на своем

пути человека, через которого могу непосредственно общаться с самим богом. Я этому со всей искренностью верю. Я хочу счастья всей семье, которую очень люблю, хочу создать ей счастливую, прекрасную жизнь, поселяю в доме подлинно святого человека. Это величайшее мое достижение, это поворот к светлому будущему, и это так очевидно, что только слепцы не могут этого видеть». И вдруг это не только не принимается как особая благодать и дар небесный, — куда там, против посланца божия ведется гнусная травля, его стараются кощунственно оклеветать, выжить из дому.

Действуя со всей искренностью, Оргон стремится образумить своих близких, спасти их от кары небесной, спасти их гибнущие души. Он порывает с женой, с шурином, выгоняет сына из дому и проклинает. И вдруг, сидя под столом, воочию убеждается в роковой ошибке. Он приютил у себя, скажем, не Льва Толстого или Иисуса Христа, а обыкновенного мошенника. Разве это не трагедия?

Вершина мольеровской комедии; и заключена в сцене, когда Оргон вылезает из-под стола, где подслушивал любовные объяснения Тартюфа со своей женой, и произносит знаменитую фразу: «Ну, признаюсь, изрядный негодяй!»

Обычно исполнители Оргона стараются в этом месте вызвать гомерический хохот. Если вам1, Василий Осипович, удастся здесь вызвать не хохот, а искреннее сочувствие к себе— это будет ваш триумф! Хорошенько вдумайтесь в глубокий смысл пьесы, взгляните не актерскими, а человеческими глазами на существо происходящих в пьесе событий. Поставьте себя на место Оргона. Приблизьте к себе и полюбите всех, кто является в пьесе вашими близкими: жену, дочь, сына и других, и поймите, каково вам видеть, как они идут к гибели, и что значит для вас порвать с ними всякие отношения. И какова же в вас сила веры в святость Тартюфа, если вы все же идете на это. Если вы оцените все это, до конца поймете... вы чувствуете, какое питание получит ваш темперамент, до какого пафоса вы можете дойти, защищая Оргона? Здесь уже шекспировские страсти. Вы хотите привлечь к себе внимание Тартюфа. Привлечь к себе внимание простого человека — это одно1, а внимание Христа — это совсем другое, и отсюда ваш пафос. Он вполне тут оправдан, а особенно, когда Христос хочет покинуть ваш дом. Вы чувствуете, что значит этот факт для верующего человека? Прежде всего нужно понять это, понять трагедию Оргона. Комическая же сторона явится сама по себе, как несоответствие вашего поведения с тем, что происходит в доме на самом деле. Ощущение юмора вашего положения само придет к вам. Об этом не беспокойтесь, заботьтесь о другом. Старайтесь прежде

всего проникнуть в душу Оргона, оценить все события с его точки зрения. Переживите его трагедию, и через это вы придете к высокой комедии. Здесь не упрямство дурака, здесь человек, защищающий самое лучшее, самое святое и светлое в своей жизни или самую жизнь. Чем- ближе вы проникнетесь этими мыслями, этими видениями, тем больше обогатите роль и острее, беспощаднее заклеймите гнусный порок ханжества. А это и есть цель нашего спектакля, его сверхзадача, идея мольеровской пьесы.

Но не пытайтесь овладеть всеМ| сразу. Это* будет вам не под силу, вы надорветесь. Репетируя, укатывайте постепенно путь к взлету, укрепляйте линию физических действий, развивайте и обогащайте свои видения.

Можно разыграть все, как смешной анекдот, но какова же будет цель такого спектакля? Развлечь почтеннейшую публику? Стоит ли во имя этого работать в театре? Каждый наш спектакль должен нести идею. Помимо разыгрывания пьесы и выполнения ее основной сюжетной линии, мы каждый раз должны ставить перед собой сверхзадачу.

Помню, мы приехали на гастроли в Петербург. Перед открытием гастролей много репетировали в том театре, в котором нам предстояло выступать. Иногда репетиции затягивались до двухтрех часов ночи. Однажды, усталый после работы, я вышел на театральный подъезд с тем, чтобы ехать в гостиницу отдыхать, и был поражен представившимся мне зрелищем. На улице был сильный мороз, в темноте ночи в разных местах светились огни костров, и вся площадь заполнена была народом: одни грелись у костра, потирали руки, ноги, уши, другие, столпившись, о чем-то горячо спорили. Стоял дым от костров, толпа гудела тысячами голосов. Ничего- не понимая, я спросил кого-то стоящего рядом: «Что это такое?» — «А этоожидающие билетов на ваши спектакли». «Боже мой, — подумал я, — какую же ответственность мы берем на себя, чтоб удовлетворить духовные запросы вот этих мерзнущих всю ночь людей, какие же великие идеи и мысли должны принести мы им!»

Так вот, подумайте, имеем! ли мы право расквитаться с ними, рассказав им только веселый, смешной анекдот!!. Я долго не мог заснуть в эту ночь от волнений и чувства ответственности. Мне пришла мысль, что помимо сверхзадачи спектакля, должна быть еще и сверх-сверхзадача. Я не могу ее сейчас еще определить, но в ту ночь я почувствовал, что люди, которых я видел на площади, должны получить гораздо больше того, что мы им приготовили.

Зритель должен увидеть себя в Оргоне. Он может где-то от души смеяться, вспоминая смешные положения, в которые

попал из-за излишней доверчивости и неосмотрительности, где-то задуматься, где-то выругать себя, возмутиться гнусностью людей, паразитирующих и строящих свое благополучие на слабых сторонах характера своих близких. Он может местами даже прослезиться, от этого комедия не перестанет быть комедией. Она лишь получит острое жало, и зритель уйдет из театра обогащенным.

О ВНЕШНЕЙ ХАРАКТЕРНОСТИ

Ни один из элементов актерской техники не был упущен Станиславским в занятиях с нами. Если в первый период работы все внимание сосредотачивалось исключительно на физическом действии, то в дальнейшем столь же тщательно, столь же упорно выковывались им и другие компоненты сценического действия: слово, ритм, мысль, видение, чтение стиха и т. д. Все в разное время на различных стадиях попадало в поле зрения Константина Сергеевича и входило в круг наших упражнений.

Впрочем, мне кажется, это достаточно ясно из описаний репетиции «Тартюфа». Хотелось бы только в заключение сказать несколько слов об одном из важных элементов нашей техники, касающемся области перевоплощения, — о внешней характерности. В описании репетиций я мало касался этого вопроса, потому что не припомню случая, где бы Станиславский специально останавливался на нем. На это у него были свои причины, лежащие в основе того, что он считал главной своей задачей нашего воспитания. Было бы, однако, заблуждением полагать, что этой стороне дела он придавал второстепенное значение вообще.

Будучи сам замечательным характерным актером, большим мастером перевоплощения, он, естественно, вел к этому мастерству и своих учеников, но, как всегда, своими особыми путями.

Понимая сценическое искусство не иначе, как искусство переживания и искусство перевоплощения, Константин Сергеевич категорически пресекал всякую попытку играть чувство, играть образ. «Нужно действовать в образе, — говорил он. — Действовать без чувства вы все равно не сможете, но нечего о нем беспокоиться и думать, оно придет само как результат вашей направленности к активному действию в предлагаемых обстоятельствах».

Точно так же поиски элементов внешней характерности должны итти прежде всего от глубокого проникновения во внутренний мир образа. Особые внешние характерные черты могут быть легче найдены актером, когда будет освоена, обжита вся

логическая линия поведения образа. Хорошо найденное внутреннее «зерно» образа непременно подскажет внешнее его зерно. Внешняя характерность является дополнением, завершающим работу актера. Преждевременная забота о ней уводит актера в сторону копирования и может оказаться тормозом на пути освоения живой, органической ткани поведения.

Значит ли это, что Станиславский предлагает нам в каждой роли повторять самого себя, свои излюбленные приемы, подминать роль под себя, под свои возможности? Отнюдь нет. Решая задачу воплощения действенной линии образа, актер отталкивается в своих поисках прежде всего от себя, от своих природных качеств, но постепенно, творчески развивая их в процессе работы, должен стремиться расширить и подвести их к тем масштабам, которые требуются пьесой или мерещатся фантазии создателей спектакля — актера и режиссера.

Константин Сергеевич всячески стремился оградить нас от тех вульгарных приемов актерской работы над внешней характерностью, которая еще бытует в театре: желание с первых же шагов спрятать свое живое лицо под той или иной маской, применяя для этой цели избитый ассортимент «характерных» черточек: шепелявость, заикание, искажение своего естественного голоса, сдвигание очков на носу (доктор), разглаживание подусников (полковник) и т. д. и т. д., словом, все то, что дает актеру возможность цепляться за наиболее доступное и более ему привычное — за внешнее изображение образа, все, что ведет его не к решению образа в целом, а лишь к изображению внешней его оболочки, то-есть к иранию характерности, к иранию образа. Все это, повторяю, считалось Константином Сергеевичем явлением- порочным, мешающим органическому развитию живого сценического образа и способным привести его к омертвению.

Конечно, актер, усваивая и накатывая логическую линию поведения образа, его поступков, невольно и, может быть, незаметно для себя находит в то же время те или иные чlерты внешней характерности его. Это неизбежно. Как бы ни старался он отогнать от себя на первых порах обличье будущего образа, чтобы сосредоточиться на первостепенном и более важном, все равно внешний образ будет где-то- маячить в его воображении и время от времени в том или ином виде являться и напоминать о себе. И этого нечего бояться. Все, что естественно, без насилия накапливается во время работы, должно быть с благодарностью принято актером и усвоено.

Не исключена также возможность и необходимость прямых поисков внешних характерных черт образа в сравнительно ранний период работы над ролью. Но Константин Сергеевич и тут находил свои особые пути к этому, отвлекающие актера от

возможности стать на путь внешнего копирования. Достаточно вспомнить репетицию «Тартюфа», когда Кедров — Тартюф искал способов ошеломить Оргона. Разве это уже не поиски особых внешних характерных черт Тартюфа? Безусловно так. Но побуждающим моментом этих поисков были прежде всего поиски совершения активного действия ошеломить Оргона. И так бывало во всех других подобных случаях.

В завершающий же период работы над ролью вопрос внешнего рисунка роли приобретает первостепенное значение, но решение этого вопроса должно являться не иначе, как логическим завершением! всего накопленного ранее, и должно быть им подсказано.

Однажды Константин Сергеевич имел со мной беседу после просмотра генеральной репетиции диккенсовского «Пиквикского клуба» в постановке В. Я. Станицына. Я играл в этой пьесе слугу Пиквика — Сэма Уэллера. Разговор наш был по телефону, и я воспроизвожу его по памяти. Константин Сергеевич сказал мне:

— У вас с внешней стороны все очень хорошо: вы молоды, очень ловки, прекрасно двигаетесь, но еще не знаете, для чего все это вам надо. Ловкость ради ловкости? Тогда это цирк. Ваши поступки «еопределенкгы, они не объединены общей целью, они частично противоречивы, некоторые из них вовсе лишни. У вас еще не созрело «зерно» внутреннего образа, которое бы объединяло все ваши побуждения и поступки, которое бы давало вам уверенность в ваших действиях.

— А какое бы могло быть зерно в этой роли, Константин Сергеевич?

— А вот вы подумайте. Это трудно сразу сказать... Может б ыть, это нянька Пиквика? Вот попробуйте все свое поведение подчинить этой единой цели: вынянчить, выпестовать Пиквика... Отберите из того, что у вас есть, нужное для этой цели, а остальное без сожаления отбросьте, как бы хорошо оно ни было само по себе. Тогда образ получит активность, целеустремленность. Это по внутренней линии. А внешнее «зерно» может быть, раз он у вас такой ловкий, прыткий, ну, может быть и акробат и обезьяна или что-нибудь в этом роде, что вас больше греет...

Один из крупнейших актеров русского театра, В. Н. Давыдов, в своих беседах с учениками постоянно твердил им:

— Прежде нужно найти ствол роли, затем его главные разветвления, затем более мелкие сучья, далее веточки и листочки и, наконец, жилки на листочках.

Станиславский также видел путь создания образа в определенной последовательности, в усвоении и укреплении действенной

линии роли. Это прежде всего, а затем уже все остальное, в том числе и внешний рисунок ее. Но, конечно, каждый из разрабатываемых элементов роли непременно чреват всеми другими: строя схему физических действий, являющуюся самым первым этапом работы, актер уже до некоторой степени находится в поисках характерности. Одно без другого невозможно. Важно, чтобы он, в это время не думал о ней. Но когда уже наступает момент для перехода к работе над внешней характерностью, над созданием облика роли, Константин Сергеевич говорит об этом прямо.

Однако, прививая актеру те или иные характерные изменения) облика, Константин Сергеевич соблюдал также известную постепенность и осторожность, стараясь, во-первых, не перегрузить актера непосильными задачами, а во-вторых, помочь логически разобраться в каждой отдельной детали.

— Что такое полный человек? Чем его поведение отличается от худого человека? Корпус полного человека всегда откинут назад, ноги расставлены в стороны. Почему это происходит? Центр тяжести толстого человека перемещен на живот, а это заставляет его для сохранения равновесия откидываться назад, а жирные, толстые ляжки не позволяют сдвинуть ноги в то положение, в каком они находятся у нормального человека. Отсюда происходит все изменение его походки.

Давая подобные указания, Станиславский тут же предлагает актеру походить по комнате с расставленными в стороны ногами и далее с воображаемым грузом на животе, пробуя постепенно затем вводит эту приобретенную характерность то в одно, то в другое место его роли, и так до тех пор, пока актер не освоится, не утвердится в этом новом качестве своего поведения до того, что оно станет для него привычным, живым, органичным, когда уже зритель может поверить в его полноту и без ватной толщинки. А когда актер наденет толщинку, она не будет на его теле необжитым, инородным телом.

— Что такое старый человек? Это прежде всего плохо гнущиеся суставы. Он не может ни сесть, ни подняться, не упершись во что-нибудь руками. Вот и усвойте прежде всего это. Логика поведения пьяного человека заключается не в том, что он качается, а в том, что старается не покачнуться. Ищите, как это сделать.

Анализируя подобным образом каждую деталь внешней характерности, Константин Сергеевич открывал актеру тут же ходы для освоения ее, указывая ему для этого соответствующие упражнения. Достаточно вспомнить упражнение с каплей ртути на голове, которое он указывал мне для воплощения чичиковского поклона на одной из репетиций гоголевских «Мертвых душ».

Не является ли такая последовательность в работе над образом действительно непреложным законом и не может ли быть тут обратных ходов? Может ли актер по прочтении своей роли, сразу хорошо увидев весь ее внешний облик или отдельные характерные ее детали, начать с воплощения именно этих черт и притти к тем же результатам, то-есть к полному овладению всем комплексом качеств образа? Конечно, такая возможность не исключена. Об этом говорят высказывания некоторых актеров, об этом говорит и сам Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Но все же весь многолетний режиссерский и актерский опыт Константина Сергеевича, опыт, с которым невозможно не считаться, указал ему, что путь от внутреннего к внешнему наиболее надежен, наиболее органичен, наиболее близок нашему искусству, искусству, призванному отображать духовную сторону человеческого образа, а не копировать ее внешние качества. И сомневаться в целесообразности этой стороны метода Станиславского — значит сомневаться в его методе в целом. Не нужно также забывать, что сам Станиславский предлагает метод как средство, «когда роль не выходит», а если она выходит от обратного метода или вовсе без него, то на это можно взглянуть, как на исключение, и предоставить этим мастерам работать так, как они находят нужным.

Вспоминая свой актерский сорокалетний путь и добросовестно разбираясь во всех своих удачах и неудачах, я утверждаю, что для меня путь, указанный Станиславским, даже до встречи с ним, ьогда я шел по этому пути ощупью, «спотыкаясь», был всегда близок и родственен всему моему актерскому складу, моей индивидуальности. Уклонения от этого пути неизменно приносили неудачи и разочарования.

ПЕРВЫЙ ПОКАЗ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ РУКОВОДСТВУ И ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ «ТАРТЮФ»

В 1938 году, после смерти К. С. Станиславского, осиротевшая группа актеров-, работавших над «Тартюфом», оказалась в неопределенном положении: продолжать дальнейшую экспериментальную работу без руководства Константина Сергеевича по многим причинам не представлялось возможным!, прекратить работу было жаль. Казалось единственно правильным решением вопроса закончить начатую работу выпуском спектакля. Но руководство театра не имело никакого представления о том, в какой готовности находится материал. Сами этого сказать мы не могли. Работа Константина Сергеевича настолько отличалась от обще

принятых норм, что трудно было определить, близко ли мы к той стадии, которая является завершающей и наиболее ответственной, а именно— к переходу на сцену.

Мы знали, что мы много работали, тренировались, что мы достигали то там, то тут некоторых успехов, мы изучили хорошо пьесу и каждый свою роль. Мы даже, пожалуй, могли сыграть некоторые отдельные сцены, но, когда играли, не понимали, хорошо это- или плохо. Мы так уже ко всему пригляделись, что потеряли вкус. Мы только могли хорошо решать: верно или неверно сыграна сцена с точки зрения тех «.нот», которые нами созданы для нее. Но мы еще ни разу не проигрывали целиком ни одного акта, и не все еще сцены были репетированы, а последнего акта и вовсе не касались. Наше настроение было далеко не оптимистично. В кулуарах театра явно не верили в возможность осуществления спектакля «Тартюф» и его успеха у публики.

Руководство театра, не добившись -от нас определенного мнения по этому вопросу, решило- просмотреть наработанный материал, после чего- совместно с режиссурой решить дальнейшую судьбу спектакля.

Нам должны быть предоставлены и время и место для репетиций. Нужно было «собрать» одинндва акта целиком! для показа художественному руководству (В. г. Сахновский) и ч лена м дирекции. С этого момента наша группа вновь ожила. В расписании репетиций появилось название мольеровской пьесы, -и мы с головой ушли в работу. Теперь уже -она приняла более производственный характер. Нам нужно было связать между собой отдельные наработанные куски, навести порядок, убрать кое-где «леса» нашей постройки, чтобы показать хоть часть будущего «здания». Работали активно, с энтузиазмом: хотелось сделать все от нас зависящее, чтобы не посрамить имени нашего- учителя, и если не считать некоторых небольших трений, неизбежных в творчески работающем коллективе, то можно сказать, что работали мы дружно.

На показ мы явились, не имея никакого представления или хотя бы предчувствия, будем ли иметь успех или провалимся. М. Н. Кедров, единственный теперь руководитель группы, напутствовал нас исключительно тем, что умолял не стараться, «ничего не играть».

— Никаких чувств, никакого темперамента, только проверяйте свои действия, — говорил он.

Результат показа превзошел все наши ожидания.

Первые же шаги, первые реплики, когда еще никто «ничего не играл», а лишь «примеривался», «пристраивался», возбудили острейшее внимание присутствующих, что не могло не отразиться на самочувствии исполнителей. Все мы еще более подоб

рались, сосредоточились. Оказывается, все, что для нас уже сделалось привычным, обыденным, чего мы не стали замечать, вся эта техника, которой мы уже, очевидно, в какой-то степени овладели, явилась новостью, приятной неожиданностью для просматривающих репетицию. Она возбудила их интерес, приковала внимание, и по мере того, как оно росло, росла и наша сосредоточенность на событиях пьесы, и чем дальше, тем больше они захватывали нас, втягивали каждого в стремительный поток семейной борьбы в доме Оргона, Последовательность и логичность наших действий вселяли в нас веру, раскрывали темпераменты, активность. Актеры стали неузнаваемы, дарование каждого раскрывалось в ином, необычном качестве, произошло как бы внезапное цветение их. Все то, что делалось нами за предшествующий долгий период времени, вся кропотливая, упорная работа Станиславского и Кедрова, смысл которой нал® зачастую был не совсем понятен и плодов которой мы так долго не ощущали, вдруг принесли нам такие неожиданные для нас результаты. Наблюдая игру товарищей, я был поражен тем, как они легко, не задумываясь, переходили от одной задачи к другой, выполняя их четко, убедительно, как будто никогда и не существовало никаких трудностей, сомнений, пота и крови репетиционной работы. О своем исполнении я ничего не могу сказать, кроме того, что в сцене с Клеантом, где я стараюсь убедить его в святости Тартюфа, я впервые по-настоящему понял весь смысл, все глубокое значение в нашем искусстве того, что Станиславский определяет как «видение». Отлично помню, что только на этой репетиции я впервые ясно увидел и свою встречу с Тартюфом, и как он молился в церкви, и как плакал над блохой, и каков вообще весь его облик. У меня явилось страстное желание возможно подробнее, яснее передать обо всем! этом! Клеанту — Гейроту, и было все время досадно: как он не может понять всего этого? А что он не понимает, это было мне видно то по выражению глаз, то по скептически опущенным углам губ, готовых вот-вот расплыться в саркастическую улыбку, то по нетерпеливому передергиванию плечами и т. д. и т. д. Ни одно малейшее молчаливое противодействие не ускользнуло из поля моего внимания. Я читал все его мысли, и каждая из них подливала мне масла в огонь. Повторяю, я не могу сказать, хорошо ли я играл: но вот эти качества у меня в -сцене с Клеантом бесспорно были, а когда Гейрот по окончании сцены сказал, что ок впервые увидел необычайно живой и «говорящий» мой глаз, я понял, что и он на этой репетиции владел этим же. Мы сознавали, что на этой репетиции каждый из нас преодолевал те трудности, которые еще накануне казались непреодолимыми.

День показа был нашим триумфом. Мы с успехом завершили первый этап работы. Мнение о нас в корне изменилось, кулуарные разговоры приняли иное направление. Художественный руководитель театра В. Г. Сахновекий имел на другой день длительную беседу с режиссурой. В ней, кроме Сахновского, принимали участие Кедров, Богоявленская и я. Сахновского поразило «новое качество» актерского исполнения. Он сказал:

— Я никогда не думал, что можно эту мольеровскую пьесу, как, впрочем, и всякую другую его пьесу, играть в таком качестве, чтобы жизнь, в ней происходящая, была настолько убедительна. Я верю, что каждый входящий входит не на сцену «из- за кулис», а в комнату, и непременно по какому-то важному для него делу, весьма им озабоченный. Все вы связаны друг с другом тысячами нитей семейных взаимоотношений. Я верю, что Эльмира — действительно жена Оргона, а Марианна — дочь, а не просто актеры и актрисы, играющие эти роли. Словом, я верю, до конца верю, что это подлинная жизнь, я понимаю всю страстность, с которой члены -семьи борются за спасение своего очага, я им сочувствую. Я не мог равнодушно следить за развитием этой борьбы и каждую секунду готов был сам вмешаться в нее, несмотря на то, что знаю пьесу почти наизусть. Меня это так взволновало, так поразило! Вы меня совершенно избавили от того навязчивого представления о традиционном исполнении Мольера, которое существовало до сих пор на всех сценах мира. В вашем исполнении: превалировало: то замечательное качество, что вы не отделяли жизнь персонажей от своей собственной, вы принесли свои подлинные, живые чувства и переживания и совершенно сбросили обветшалые одежды мольеровского штампа. Я только боюсь, как бы они не проникли в ваш спектакль впоследствии, когда вы наденете мольеровские костюмы и парики.

Нечего говорить, какое удовлетворение дала нам такая оценка. Значит, мы все-таки в какой то мере достигли именно того качества, к которому вел нас Станиславский. Оставалось, не утратив приобретенного, развивая его, вести дальше нашу работу к полному сценическому воплощению мольеровской пьесы.

М. Н. Кедров взял на себя выполнение этой ответственной миссии и в дальнейшем стремился к решению новых проблем, возникающих в связи с изменением самой цели работы. Если весь предыдущий период можно назвать периодом работы над усовершенствованием актерской техники, над перевоспитанием; актера, над усвоением нового метода работы актера над собой, то дальше, на основе найденного, надлежало ^ создать законченное сценическое произведение, синтез всех |Щ|*ентов театра —

спектакль. Спектакль не изобретателя потешных масок, а больших страстей, комедию чрезвычайно острых положений, где напряженность страсти каждого персонажа доведена до высшей меры. н ам хотелось, чтобы «Тартюф» стал вновь живой, страстной, злободневной пьесой, какой он был около трехсот лет назад, чтобы в наши дни, как и тогда, с гневной силой разоблачал лицемерие и казнил ханжество. Предпосылки к этому уже были созданы Станиславским: и, проделав большую, серьезную работу, М. Н. Кедров 4 декабря 1939 года выпустил «Тартюфа». На афишах и программах спектакля эпиграфом стояло:

Памяти народного артиста К. С. Станиславского
посвящается эта работа, начатая под его
художественным руководством

В одном из своих выступлений по поводу «Тартюфа» М. Н. Кедров сказал:

— Создавая спектакль, мы работали по методу физических действий. В чем сущность этого метода? Константин Сергеевич говорил, что когда мы говорим «физические действия», мы обманываем актера. Это психофизические действия, а называем их физическими, чтобы избежать излишнего философствования, поскольку физические действия — вещь совершенно конкретная и легко фиксируемая. И вот точность действия, конкретность совершения его в данном! спектакле — это есть основа нашего искусства. Если я знаю точно действие, его логику, то это для меня партитура, а как я совершу действие сегодня здесь, при данной публике, — это уже момент творчества, но партитура у меня есть.

К. С. Станиславский, положивший в основу работы над «Тартюфом» всестороннее воспитание актера в духе самого прогрессивного направления, и М. Н. Кедров, закончивший начатую им работу, создали спектакль, где прозвучала человеческая тема. Обычно Мольера «представляют». Представление идет ради представления. Спектакль светится холодными фейерверочными огнями, где трюк сменяется трюком во имя «театральности ». Традиционная вульгарность мольеровских спектаклей исчезла в М ХА Т, в ней появились человек и человеческая жизненная правда, приводящая исполнителей к самой высшей форме театральности. В этом, как мне кажется, — значительность мхатовской постановки, ее принципиальность.

Спектакль имел совершенно очевидный успех у зрителя. Критика также отнеслась к нему весьма благосклонно, и нам особенно было приятно, что ею отмечены были именно те качества, которые мы и стремились достичь. Сам я, естественно, не могу

дать никакой оценки тем результатам, к которым мы пришли в этом спектакле, так как находился в самой гуще его событий и не мог ничего видеть со стороны.

Одно было несомненно для всех участников «Тартюфа» — это наличие творческой атмосферы, царящей на сцене и за кулисами во время исполнения пьесы. Я не говорю только об актерах, хорошо понимающих и чувствующих свою большую ответственность. Весь технический персонал, с которым Кедров провел несколько специальных бесед, понимал значение этого спектакля и творчески отнесся к своей работе в нем.

Все мы ощущали как бы незримое присутствие среди нас самого Станиславского, и желание каждого из нас не оскорбить его памяти было нашей сверх-сверхзадачей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Чем больше я занимаюсь вопросами нашего искусства, —- сказал однажды Станиславский, — тем в более краткие формулы укладывается мое определение высокого искусства. Если вы спросите меня, как я его определяю, я вам отвечу: «Это такое искусство, в котором есть СВЕРХЗАДАЧА и СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ. А плохое искусство — где нет сверхзадачи и сквозного действия».

Это говорит о том, что главным требованием: к искусству у Станиславского было требование идейности его содержания. Но воплощение идеи сценического произведения он не мыслил средствами холодной, ремесленной актерской техники.. Он мечтал о технике артистической, о такой, которая могла бы орудовать подлинными человеческими чувствами и говорить о подлинных человеческих переживаниях и страстях.

Сыграть роль — это значит передать на сцене! жизнь человеческого духа, — говорит Станиславский.— А можно ли создать жизнь человеческого духа, не создав действительно подлинного течения жизни на сцене? Конечно, самый факт органичности происходящего на сцене еще не создает произведения сценического искусства, но, формируя органическую ткань, отбирая нужное и отбрасывая все ненужное, лишнее, актер или режиссер дают течению сценической жизни убедительность и идейную направленность и таким образом создают качества, которые и являются основными признаками, характеризующими истинное произведение искусства, и оно 65дет тем качественно выше, чем органичнее будет его ткань, чем изображение жизни будет ближе к подлинности.

Будучи не удовлетворен состоянием современной актерской техники, Константин Сергеевич не раз говорил: «Наше искусство пока что еще искусство дилетантское, так как мы не имеем подлинной теории его. Мы не знаем его законов, мы даже не

знаем элементов, из которых оно слагается. Возьмите, например, музыку. Ее теория вполне точна, и музыкант имеет в своем распоряжении все, чтобы развивать свою технику. К его услугам неисчислимое количество упражнений, этюдов для тренировки всех качеств, которые требуются его искусством: беглость пальцев, развитие чувства ритма, слуха, владение смычком и т. д. и т. д. Он точно знает, что элемент его искусства — звук. Он хорошо знает звуковые гаммы, с которыми ему приходится иметь дело. Одним словом, он знает, что ему делать для своего усовершенствования, и мы не можем! назвать ни одного скрипача, занимающего скромный пульт второй скрипки, который, помимо производственной работы, не уделял бы четыре-пять часов для тренинга. И так во всех других искусствах. Назовите же мне хоть одного актера, который что-нибудь делал для усовершенствования своего мастерства, кроме репетиций и спектакля. Такого вы не назовете, его не может быть уже по той простой причине, что он не будет знать, как это делать в нашем искусстве. Мы не знаем элементов своего искусства. Мы не знаем гаммы, мы не имеем ни этюдов, ни упражнений, мы не знаем, что нам тренировать, что развивать. И удивительнее всего, что это мало кого волнует. В этом видят особую прелесть нашего искусства, развитие и судьбу которого решает не какая-то стеснительная теория, отдающая математикой. Нет, у нас все в руках Аполлона».

К. С. Станиславский, достигший вершин режиссерского и актерского искусства в своем творчестве, был замечателен еще тем, что хорошо изучил элементарные основы его. Он создал метод, дающий неограниченные возможности для развития актерской техники, для более полного раскрытия индивидуальности актера, дальнейшего его роста, а также роста и движения вперед искусства театра вообще.

Наблюдая игру великих артистов, этот человек старался прежде всего понять, какое особое качество делает их игру действительно великим искусством. Он старался понять, каким способом они этого достигают, каким методом пользуются в работе над ролью и каков вообще творческий процесс артиста, какова его творческая природа, и нельзя ли, определив элементы актерского искусства, создать технику, пользуясь которой обыкновенный актер путем усиленной ежедневной тренировки, работы над собой мог бы легче преодолевать свой актерский потолок, мог усовершенствовать и оттачивать свою актерскую технику до степени, где она уже могла называться техникой артистической, техникой, которая является наиболее верным, наиболее кратким путем, приводящим к творчеству органической природы артиста.

Работа Станиславского с актером шла главным образом по

линии растормаживания в актере сил, мешающих свободному проявлению его творческой природы.

Для решения того или иного сценического момента у ремесла имеется два, три, максимум десять приемов, у природы — неисчислимое количество. Поэтому не насилуйте ее, действуйте согласно ее законам. Это единственно правильный путь. Через упорную работу над собой — к высшей артистической технике, которая и приведет вас к согласию с природой. Через правду и веру лежит путь к органическому творчеству. Чтобы заставить работать нашу органическую природу с ее подсознанием, необходимо создать нормальное течение жизни на сцене.

Трудно представить себе развитие теории и техники какого- либо искусства, пока неизвестны элементы, из которых оно слагается. В любом искусстве до очевидности ясны его элементы. Кто усомнится, что в музыке — это звук, в живописи — цвет, в рисовании — линия, в пантомиме — жест, в литературе, поэзии — слово. А в нашем искусстве?.. Спросите нескольких театральных деятелей, и каждый ответит по-разному и, как правило, не то, что есть на самом деле, что известно было уже тысячу лет тому назад и что является неопровержимой истиной: главным элементом нашего искусства является д е й с т в и е, «действие подлинное, органическое, продуктивное и целесообразное», как утверждает Станиславский.

Сценический образ — это прежде всего образ действий человека. Актер призван воплотить в спектакле предуказанную драматургом линию действия изображаемого им персонажа. Разобравшись в эпизодах пьесы, актер определяет для себя логику отдельных звеньев будущей общей непрерывной линии борьбы. Это уже начало- работы над ролью. Определение «задачи », «сквозного действия», «зерна» роли — это все не дается сразу, а является результатом долгих поисков, разрешения сначала простейших, совершенно очевидных «задач» роли. Далее, идя от одного эпизода к другому, актер постепенно уясняет для себя всю линию своего поведения, своей борьбы, ее логику на всем протяжении пьесы. Эта линия должна быть непрерывной в сознании исполнителя. Она начинается для актера задолго до- начала пьесы, кончается за пределами ее и не прерывается в моменты отсутствия его на сцене. Воплощение ее должно быть четким, ясным, не вызывающим ненужных сомнений, предельно правдивым, органичным!. Человек, в жизни желающий создать -себе ту или иную репутацию и заслужить доверие окружающих, принужден быть осмотрительным в своих поступках (действиях), нигде не нарушать логику и последовательность их, быть правдивым, выполняя их.

Сценическая убедительность актера зиждется на этих же правилах. Создание логически последовательной действенной линии поведения персонажа, живое, органическое воплощение ее являются основой, фундаментом! будущего завершенного сценического образа, и потому, естественно, работа актера над ролью должна; начинаться именно с поисков этой действенной линии, ее «органики». Это наиболее правильный и, пожалуй, единственно правильный путь. Сценическое воплощение любого действия требует мобилизации всех элементов, из которых сочетается поведение человека. В жизни эта мобилизация происходит бессознательно, как естественная реакция на то или иное событие извне, — на сцене все события вымышленные, не могущие вызвать у актера естественной реакции на них. Каким же путем он может притти к воплощению органической линии поведения сценического образа?

Константин Сергеевич обращает наше внимание на то, что является наиболее осязаемым, наиболее конкретным во всяком человеческом действии: на его физическую сторону. В своей режиссерско- педагогической практике, особенно в последние годы, он придает этой стороне жизни роли решающее значение как организующему началу работы над образом. Отделение физической стороны поведения человека от всех других элементов его — вещь, конечно, условная и является некоторым педагогическим приемом^, изобретенным Станиславским. Отвлекая внимание актера от области чувств, психологии и направляя его на выполнение «чисто физических» действий, он тем самым помогает актеру прокладывать органический, естественный путь для проникновения в сферу чувств, наполняющих эти действия.

«Постройте простейшую схему физических действий роли, — говорил Константин Сергеевич.— Сделайте линию этих действий непрерывной, и вы уже по крайней мере на тридцать пять процентов овладели ролью».

Схема физических действий является тем каркасом, на котором наращивается все то, что составляет сущность человеческого образа. Вместе с тем она является методом, проверяющим органичность сценического поведения и самым выразительным отражением! всех чувств, переживаний и вообще всего заключенного в сценическом образе.

Мастерство, к которому призывал Станиславский, редко дается даром. Оно может быть достигнуто трудом, большой, упорной, ежедневной работой в течение всей жизни. Рассчитывать стать в ряды тех гениев, которым! все дается как «дар небес», бессмысленно. Гении — явление редкое, гораздо лучше раз и навсегда усвоить себе, что искусство наше очень трудное и эту трудность надо преодолевать упорством. К сожалению,

мало кто это по-настоящему усваивает и понимает, так как очень уж простым и легким! кажется оно со стороны, и чем лучше и совершеннее игра актера, тем легче и проще кажется его искусство.

Актер, овладевший высокой техникой и мастерством, дающим ему возможность создания живого, убедительного в своей органичности человеческого образа, по праву займет почетное место предназначенное в нашей стране каждому подлинному художнику.

Его глубокое, тонкое, впечатляющее искусство заражает зрительный зал. Зритель благодарен ему за минуты благородного волнения, он уносит это волнение домой и долго живет впечатлениями от спектакля. К такому артисту, владеющему искусством правды, никто ничего! не может чувствовать, кроме глубокого уважения, и каждый признает власть этого художника над его душой.

Чтобы создать правду, на сцене, нужно развивать в себе способность к ощущению ее. Это то же, что музыкальный слух у музыканта. Это качество бывает в той или иной степени врожденным!, но оно поддается также развитию. Сценическая правда и органическое поведение требуют от актера постоянной и неослабной работы над собой в течение всей его деятельности, внимательного изучения жизни и полнокровного ощущения современности. Все тончайшие нюансы, из которых сотканы человечеокие взаимоотношения, выраженные часто в едва заметных для глаза физических действиях людей, должны быть изучены актером досконально и введены в круг его ежедневных упражнений. То, что в жизни мы проделываем легко и бессознательно, нужно еще раз сознательно постигнуть и довести до легкого, бессознательного, привычного на сцене. Для этого существует целый ряд упражнений, предложенных Константином Сергеевичем и его учениками.

Выступления многих ведущих наших сценических деятелей, театроведов, критиков часто бывают направлены против техники, предложенной Станиславским. Она клеймится названиями вроде «математика», «точная механика» и т. п. Это происходит только оттого, что вопросы новой техники мало кем практически изучались и потому мало кому понятны. Изучение их представляет большие трудности. Но режиссер, призванный создавать совместно с актером сценическое произведение — спектакль, и актер, через которого режиссер доносит идею писателя, драматурга до зрителя, не имеют права игнорировать все возможности для развития своего мастерства, своей техники, как бы сложно все это ни казалось им на первых порах.

Режиссеры и актеры, не владеющие этой техникой и не удовлетворяющиеся в то же время обычными приемами театраль

ного ремесла, ищут средств выразительности либо в нарочито условной манере исполнения, либо подменяют искусство драматического -актера другими, рядом- лежащими, будучи при этом уверены, что- они открывают новые пути именно нашего искусства. Какое это- глубокое заблуждение! Драматический спектакль, являющийся по существу своему отражением человеческой жизни, может быть наиболее убедителен только тогда, когда воплощен -средствами живого, органического действия. Возможность создания подлинного, живого, художественного образа человека является счастливой особенностью искусства драматического актера, и нет никакого смысла -отказываться от этой прекрасной -особенности и тем обеднять его. Но создание живого человеческого образа требует, повторяю, особо высокото мастерства, особой техники, совершенно отличной от той, которую мы часто- принимаем за таковую и которая на самом деле представляет собой технику ремесленную и создает только подобие искусства. Эти две техники так же разнятся друг от друга, как выращивание живых растений в оранжерее отличается от фабричного производства искусственных цветов.

Нередко некоторые из актеров, не пользующиеся репутацией тонких художников, имеющие в этом отношении дурную славу, в то же время считаются почему-то актерами, владеющими техникой своего- искусства. Про них об ы чно гов-ор ят: «Да, он безвкусен, груб, но у него богатейшая техника». Техника, рождающая грубое, безвкусное искусство, — или вовсе не техника, или, во всяком случае, не та техника, о которой идет речь. Уменье поражать наивного зрителя много раз проверенными дешевыми эффектами, ловко, дикционво четко «подавать » комические фразы или сентиментальные сентенции, срывать аплодисменты, делать выгодные входы и уходы, уметь затягивать -овации публики по окончании спектакля, отвлечь внимание зрителя от своего партнера, смять его реплики или особо ловко использовать их для перетягивания чужого успеха на себя и т. д. и т. д. —это не более, как ассортимент ремесленных навыков и приемов. Они могут быть грубыми, как приведенные выше, или более тонкими, когда только более взыскательный зритель видит их ремесленноеть, да все равно они по самому существу своему не смогут быть отнесены к тому, что у Станиславского называется артистической техникой, а потому не могут интересовать нас.

Итак, образ живого!, подлинно живого человека — вот задача высокого искусства. Артист, которому хоть раз удалось осуществить полное слияние себя с создаваемым сценическим образом, неизменно ощущает свершение какого-то очень боль

шого для себя события и артистического счастья. Это бывает не очень часто, и отсюда всегдашняя неудовлетворенность художника, раз испытавшего это счастье, всем тем, что является суррогатом в его творчестве даже при условии, если это ремесленное изделие имеет успех у зрителя. Нет, только когда актер подлинно зажил жизнью другого, созданного воображением существа, когда логика этого существа стала его логикой и поступки, диктуемые этой логикой, стали совершаться во всей тонкости послушными органами живого человека-актера, все тончайшие переживания восприниматься его собственными нервами, события осмысливаться его мозгом, он начинает ощущать радость мастера, создающего подлинно художественное произведение.

* * *

Опираясь на великие традиции всей предшествующей культуры русского театра, К. С. Станиславский в изучении техники режиссерского и актерского искусства пришел к результатам и выводам беспрецедентным! в истории мирового искусства. Его гигантский шаг на пути развития и укрепления идейного реалистического искусства, всегда отличавшего наш отечественный театр, оснащение актера передовой техникой, помогающей достижению этой цели, являются поистине неоценимой заслугой перед искусством, и мы вправе гордиться выдающимся гением Советской страны.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед Станиславским такие необъятные возможности, для его творческих экспериментов, о которых только можно было мечтать. Это дало возможность великому мастеру сцены блестяще завершить поиски, которым он посвятил всю свою жизнь.

То, что оставлено нам Станиславским, должно быть досконально изучено и освоено как наиболее совершенное оружие борьбы на фронте культуры за наши великие идеи.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5
От автора. 15
Начало пути 17
Вступление в МХАТ и первая работа с К. С. Станиславским («Растратчики») 26

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

«Пролог» 67
«У губернатора» 76
«У Манилова». 84
«У Ноздрева» 89
«У Плюшкина» 97
«У Коробочки» 108
«Камеральная» 114
«Бал и ужин у губернатора» 119

«ТАРТЮФ»

Предварительная беседа и начало практической работы 127
О внешней характерности 174
Первый показ художественному руководству и осуществление спектакля «Тартюф». 178
Заключение 184

Фотовклейки. 193

Оформление художника
В. Смирнова

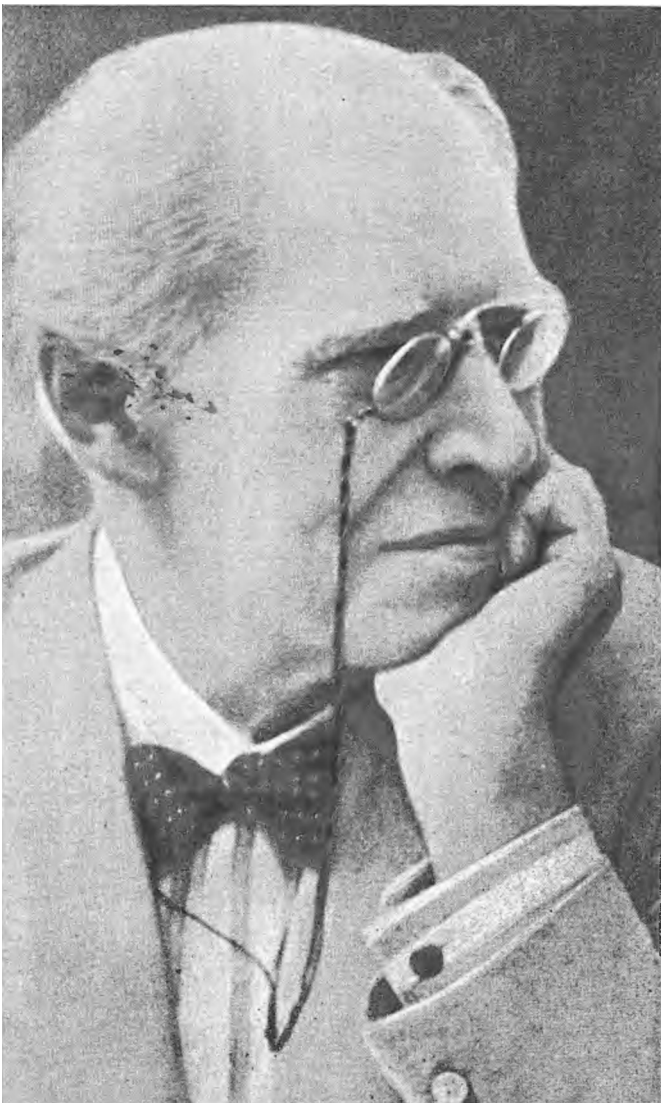
Технический редактор
Е. Шилина

*

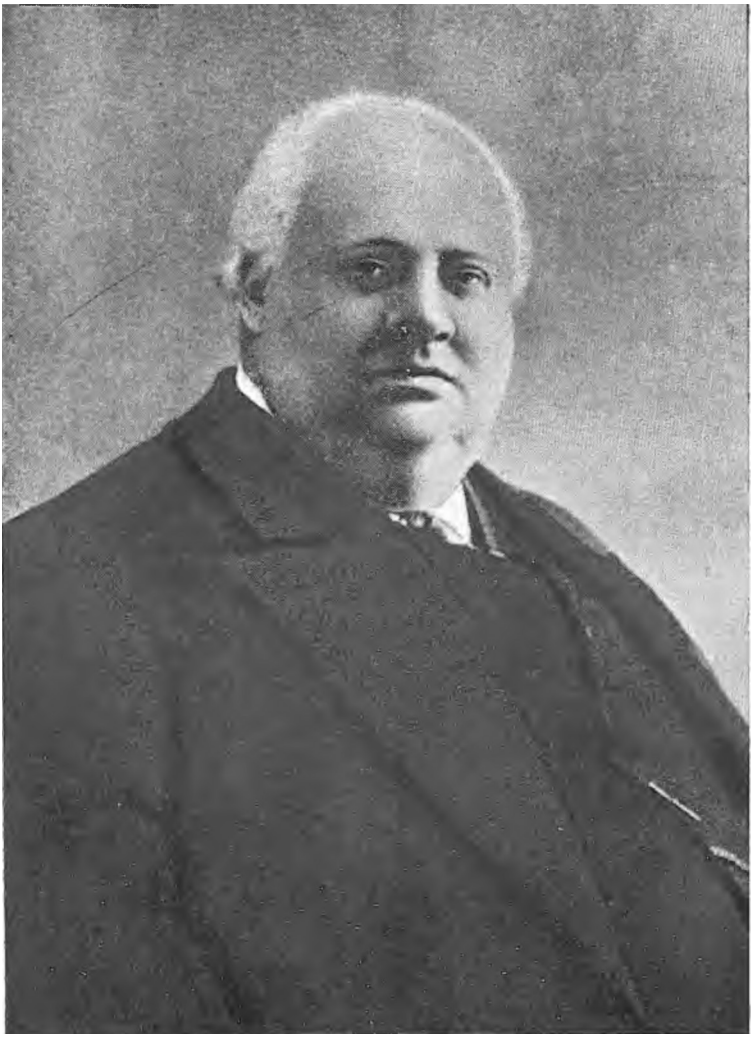
А1100 „Искусство” № 3572.
Подп. в печ. 28/IV 1950 г. Форм. бум. 60X92 1/16
Кол. бум. л. 6 9/16. Кол. печ. л. 13 1/8
Уч.-изд. л. 12,08.
Тираж 25 000. Зак. 792.
Цена 12 р. 50 к. Переплет 2 р. 50 к.

*

20-я типография „Союзполиграфпрома”
Главполиграфиздата
при Совете Министров СССР.
Москва, Ново-Алексеевская, 52.



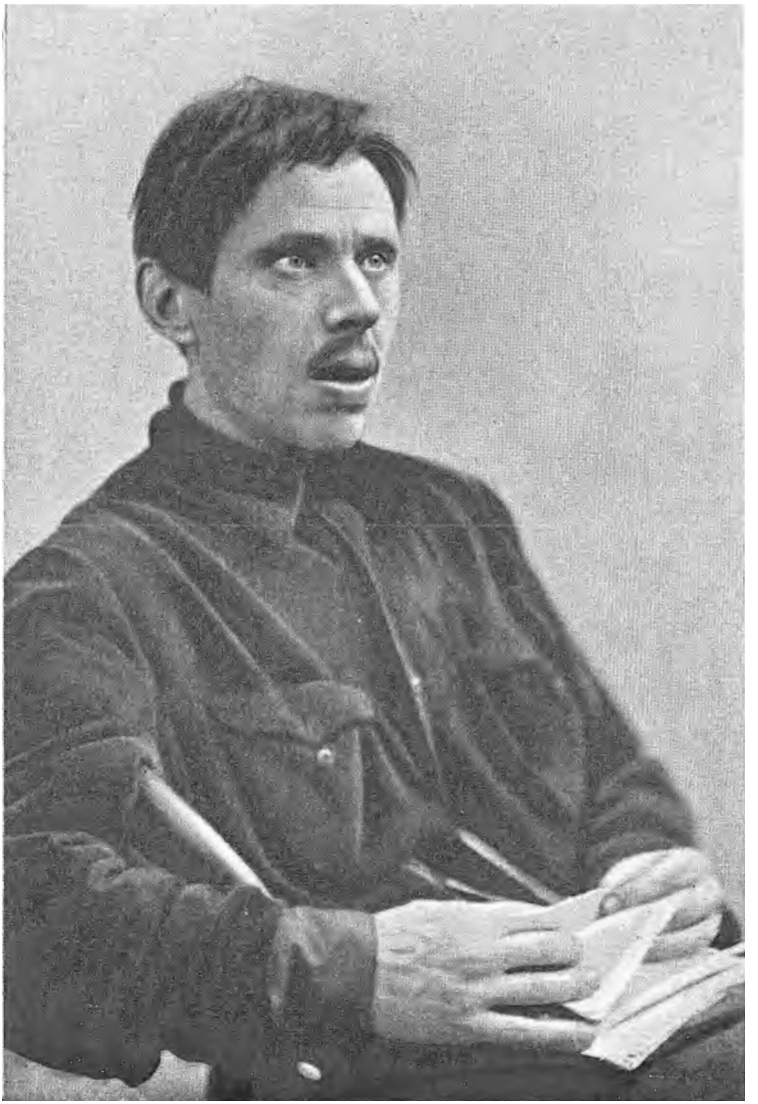
К. С. Станиславский



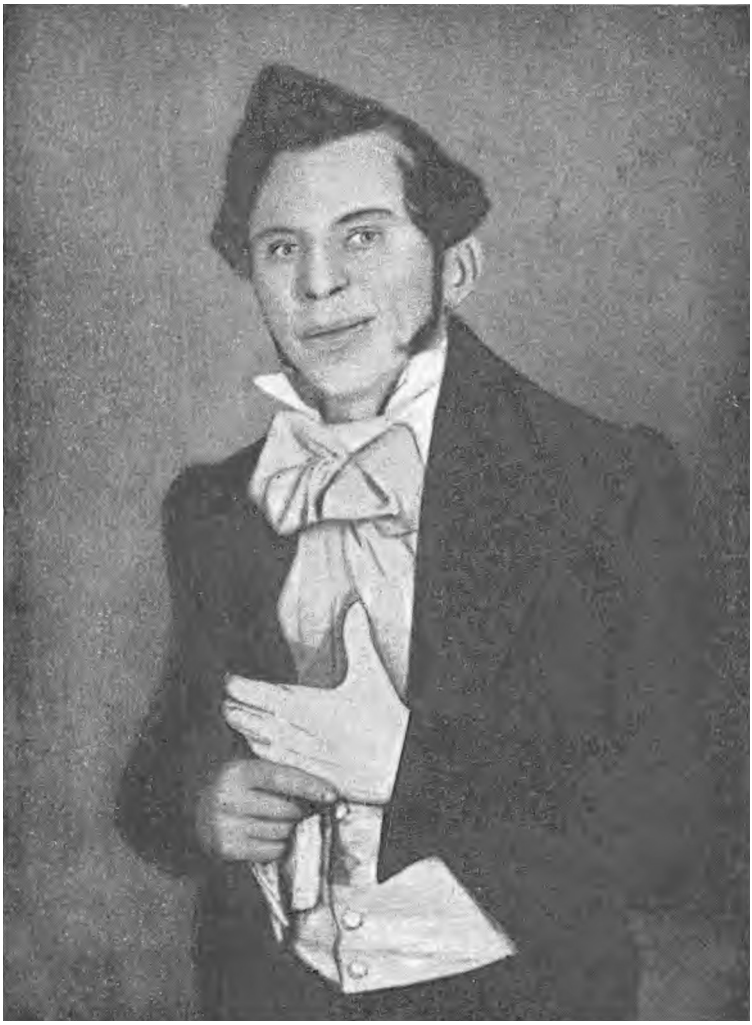
В. Н. Давыдов

С. И. Яковлев

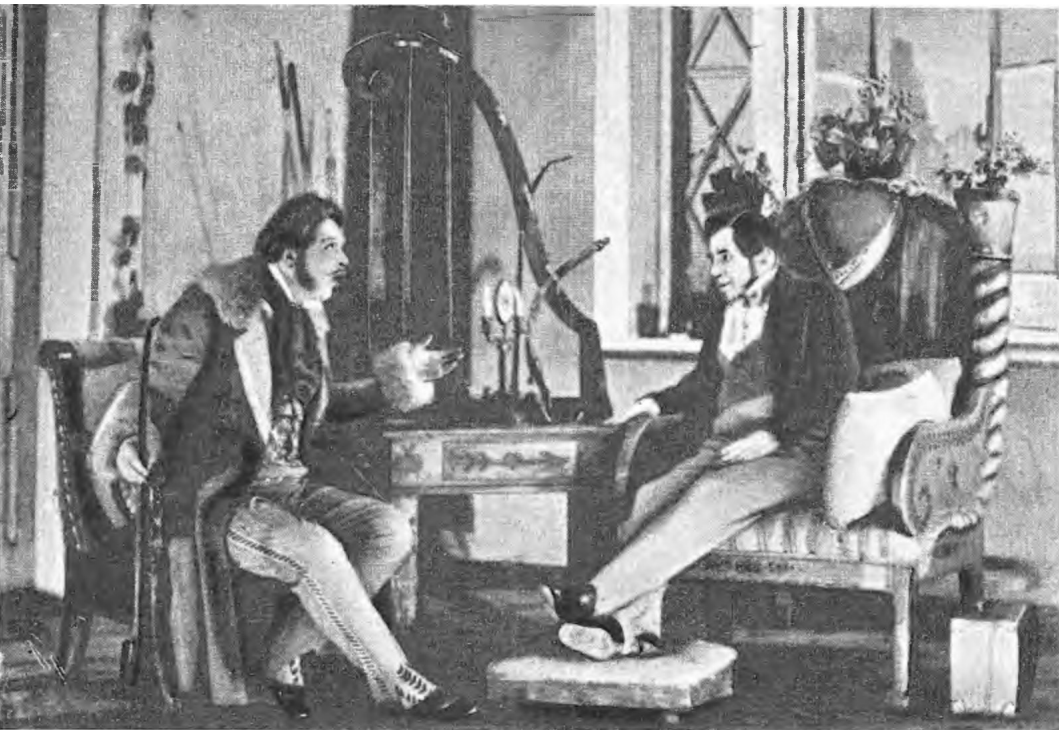
В. О. Топорков
Портрет работы художника В. С. Алфеевского



В. О. Топорков — Ванечка
«Растратчики» В. Катаева



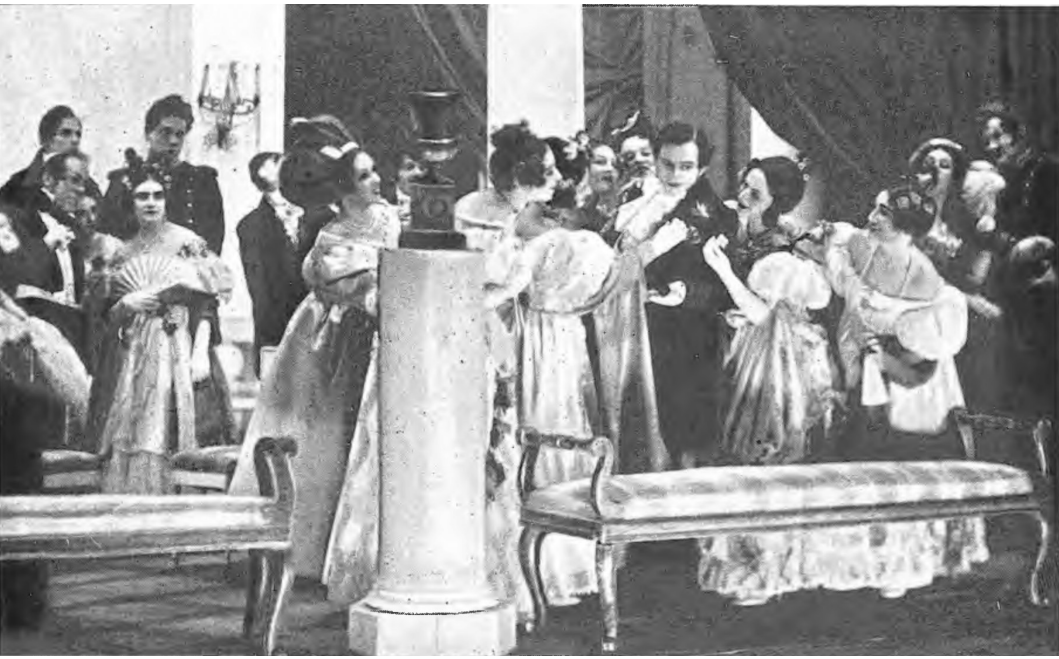
В. О. Топорков — Чичиков
«Мертвые души» по Н. В. Гоголю



М. Н. Кедров — Манилов, В. О. Топорков-—-Чичиков
«Мертвые души», 3-я картина

В. О. Топорков — Чичиков, И. М. Москвин — Ноздрев
«Мертвые души», 6-я картина

В. О. Топорков — Чичиков, А. П. Зуева — Коробочка
«Мертвые души», 7-я картина



Бал у губернатора
«Мертвые души», 8-я картина

К. С. Станиславский на репетиции «Тартюфа» Мольера в Леонтьевском переулке

Репетиция «Тартюфа» в театре

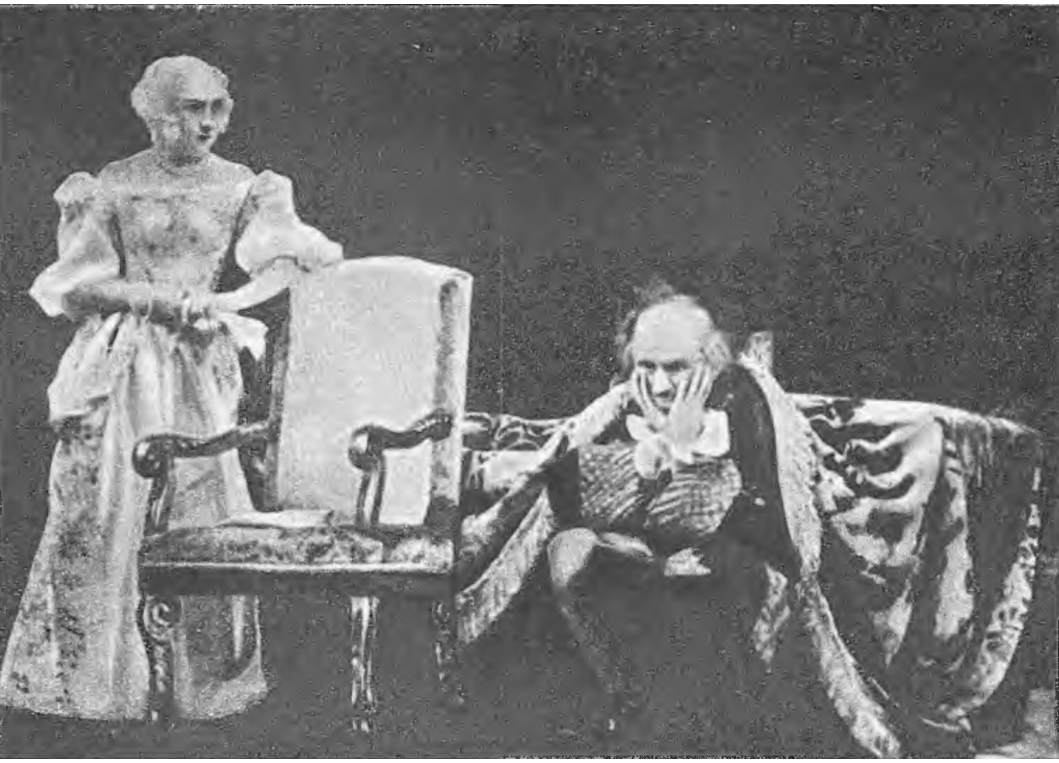
В. О. Топорков — Оргон
«Тартюф» Мольера

В. О. Топорков — Оргон, В Д. Бендина — Дорина
«Тартюф», 1-е действие, 1-я картина

М Н Кедров Тартюф, В. О. Топорков — Оргон
«Тартюф» Мольера

В. О. Топорков — Оргон, А. А. Гейрот — Клеант
«Тартюф», 1-е действие, 2-я картина

В. О. Топорков — Оргон, В. Д. Бсндина — Дорина,
Т. Е. Михеева — Марианна
«Тартюф», 1-е действие, 3-я картина



Л. М. Коренева — Эльмира, В. О. Топорков— Оргон
«Тартюф», 3-е действие, 6-я картина